



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Escuela Profesional de Arte

**José Uriel García: el discurso del arte mestizo como
proyecto de identidad nacional en los artículos
publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires
(1931-1939)**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Marco Antonio CAPARO ARAGÓN

ASESOR

Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS

Lima, Perú

2019



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Caparo, M. (2019). *José Uriel García: el discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario La Prensa de Buenos Aires (1931-1939)*. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Arte. Escuela Profesional de Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

CODIGO ORCID DEL AUTOR: Ninguno

CODIGO ORCID DEL ASESOR: 0000-0002-9733-372X

DNI DEL AUTOR: 41436363

GRUPO DE INVESTIGACION: NINGUNO

INSTITUCIÓN QUE FINANCIA PARCIAL O TOTALMENTE LA INVESTIGACIÓN: NINGUNO

UBICACIÓN GEOGRAFICA DONDE SE DESARROLLO LA INVESTIGACIÓN. DEBE INCLUIR LOCALIDADES Y COORDENADAS GEOGRÁFICAS

Av. Abancay cuadra 4, Cercado de Lima 15001

(12°02'57"S 77°01'44"O)

AÑO O RANGO DE AÑOS QUE LA INVESTIGACIÓN ABARCÓ: 2016-2019

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE**

Reunido en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día martes 4 de junio del año 2019 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Arq. Martín Fabbri García, Presidente; Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas, asesora; Mg. Luis Ramírez León y la Lic. Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz miembros informantes.

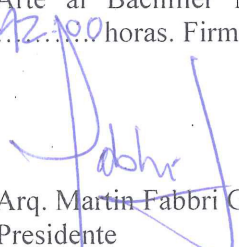
Después de la exposición del graduando Marco Antonio CAPARÓ ARAGÓN, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

José Uriel García: El discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional en los artículos publicados en el diario *La Prensa de Buenos Aires* (1931-1939).

con la nota de:


SOBRESALIENTE (19)

Después de la calificación, se comunicó al graduando la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Arte al Bachiller Marco Antonio CAPARÓ ARAGÓN. Concluido el acto académico a las 12.00 horas. Firman la presente acta por cuadruplicado.


Arq. Martín Fabbri García
Presidente


Mg. Luis Ramírez León
Informante


Lic. Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz
Informante


Mg. Emma Patricia Victorio Cánovas
Asesora

RESÚMEN

Esta investigación estudia los artículos del diario *La Prensa* de Buenos Aires de José Uriel García entre 1931-1939, a través de sus contactos con intelectuales argentinos en la década de 1930. En ellos se plantea el discurso del arte mestizo como proyecto de identidad nacional, que se divulga en las manifestaciones artísticas y en la profusión del folklore. Asimismo esta propuesta tiene como eje principal la ciudad del Cusco y el sur del Perú. Las reflexiones se entrelazan con los problemas de identidad nacional desde el mestizaje cultural en las propuestas de círculos académicos regionales y la difusión de las manifestaciones culturales a través del Instituto Americano de Arte. La finalidad del trabajo es ampliar la perspectiva del arte mestizo de José Uriel García y su propuesta del arte auténtico en el Perú.

Dedicado a la voluntad como fuerza formadora de hábitos.

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
RESÚMEN.....	2
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO I: CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	17
1. 1 Apreciaciones sobre el pensamiento de José Uriel García por destacados intelectuales.....	17
1.1.1 <i>José Tamayo Herrera.....</i>	<i>17</i>
1.1.2 <i>Pablo Macera.....</i>	<i>21</i>
1.1.3 <i>Mario Vargas Llosa.....</i>	<i>22</i>
1.1.4 <i>Yazmín López Lenci.....</i>	<i>24</i>
1.2 Discursos del Mestizaje.....	27
1.2.1 <i>Antecedentes históricos del Mestizaje.....</i>	<i>29</i>
1.2.2 <i>Propuesta de Luis Eduardo Valcárcel</i>	<i>31</i>
1.2.3 <i>Propuesta de Luis Alberto Sánchez</i>	<i>32</i>
1.2.4 <i>Propuesta de Antenor Orrego</i>	<i>34</i>
1.3 Propuestas de identidad.....	36
1.3.1 <i>Propuesta de Víctor Andrés Belaúnde.....</i>	<i>36</i>
1.3.2 <i>Propuesta de Zoila Mendoza.....</i>	<i>36</i>
1.3.3 <i>Propuesta de Luis Fernando Villegas.....</i>	<i>37</i>
CAPÍTULO II: MUNDO CULTURAL E INTELECTUAL CUSQUEÑO: FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD REGIONAL DESDE LA PRODUCCIÓN INTELLECTUAL-ARTÍSTICA	39
2.1 Contexto histórico: el Cusco de la época.....	39
2.2 El movimiento intelectual y cultural en el Cusco (1927-1939).....	42
2.2.1 <i>Antecedentes: Formación de la clase intelectual desde la universidad (192-51927).....</i>	<i>42</i>
2.2.2 <i>Formación de la identidad regional desde la clase intelectual cuzqueña.....</i>	<i>45</i>

2.2.3 Formación de la identidad regional desde la producción intelectual- artística.....	48
2.2.4. Instituto Americano de Arte.....	53
2.3 Vínculos culturales e intelectuales entre pensadores cusqueños y argentinos.....	55
2.3.1 Ruta cultural.....	55
2.3.2 Periódicos y prensa escrita.....	57
2.3.3 El diario La Prensa de Buenos Aires.....	58
2.3.4 Personajes que tuvieron presencia intelectual en el Cusco (1925-1939).....	58
2.4 Influencia intelectual de la Argentina en el mestizaje de José Uriel García.....	60
2.4.1 Influencia de Ricardo Rojas	60
2.4.2 Influencia de Angel Guido	63
CAPÍTULO III: PENSAMIENTO Y ARTE MESTIZO DE JOSÉ URIEL GARCÍA.....	67
3.1 Reseña biográfica de José Uriel García.....	67
3.2 El pensamiento de José Uriel García.....	71
3.2.1 Evolución del mestizaje de José Uriel García.....	71
3.2.2 El mestizaje de José Uriel García.....	74
3.2.3 El desarrollo de la Cultura según José Uriel García.....	77
3.2.4 La propuesta de identidad.....	80
3.2.5 El regionalismo y nacionalismo de José Uriel García.....	82
3.3 El arte mestizo	86
3.3.1 Estudio del arte Hispanoamericano.....	87
3.3.2 Estudio del arte Neoindio	95
CAPÍTULO IV: LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS EN EL DIARIO LA PRENSA DE BUENOS AIRES.....	103
4.1 Artistas Mestizos.....	104
4.1.1 Juan Tomás Tuyru-Tupac	105

4.1.2 <i>José Sabogal</i>	107
4.2 El estilo Crespo	110
4.3 Fiestas costumbristas	111
4.3.1 <i>Fiesta de Cruz de mayo</i>	112
4.3.2 <i>El Señor de los Temblores</i>	114
4.3.3 <i>Fiesta de San Bartolomé</i>	115
4.3.4 <i>Fiesta del Corpus</i>	117
4.3.5 <i>Fiesta de San Sebastián</i>	119
4.4 Arquitectura	120
4.4.1 <i>Arquitectura Hispanoamericana</i>	121
4.4.2 <i>Arquitectura Neoindia religiosa en los pueblos</i>	123
4.4.3 <i>Arquitectura civil</i>	127
4.4.4 <i>Arquitectura civil cusqueña</i>	129
4.4.5 <i>Patios Cusqueños</i>	130
4.5 Imaginería y escultura	134
4.5.1 <i>Escultura</i>	134
4.5.2 <i>Imaginería</i>	137
4.6 Pintura	139
4.6.1 <i>Pintores indígenas primitivos</i>	139
4.6.2 <i>Pintura virreinal</i>	142
Conclusiones	147
Referencias bibliográficas	149

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
1. <i>Virgen de la Almudena</i> escultura de Juan Tomás. Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires 24 de abril de 1938.....	106
2. Detalle de la obra <i>la Almudena</i> , obra de Juan Tomás 1686. Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 24 de abril de 1938.....	107
3. José Sabogal <i>Titicaca</i> , 1935. Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 22 de marzo de 1936.....	108
4. José Sabogal, <i>La India de Sicuani</i> 1935. Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 22 de marzo de 1936.....	109
5. José Sabogal <i>Hilanderas huancas</i> 1931. Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 22 de marzo de 1936.....	109
6. <i>Altar de Corpus. Al fondo fachada de la universidad (Cuzco)</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 6 de diciembre de 1936.....	110
7. <i>Otro aspecto de la procesión</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 6 de diciembre de 1936.....	111
8. <i>En la Despedida de la Cruz</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 15 de agosto de 1937.....	113
9. <i>Cruz historiada de la plaza</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 15 de agosto de 1937.....	113
10. <i>Chiquillos derraman “nukchu” al Cristo de los Temblores</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 16 de mayo de 1937.....	115
11. <i>Callejuela andina</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 15 de agosto de 1937.....	116
12. <i>La imagen del Cristo de los Temblores saliendo de la Catedral del Cuzco</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 21 de marzo de 1937.....	117
13. <i>Otra escena de la procesión del Corpus. Paso de la Virgen de Belén</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 4 de febrero de 1934.....	118
14. <i>La procesión cruzando la plaza de Armas del Cuzco</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 16 de mayo de 1937.....	120
15. <i>Portada de la iglesia de la Compañía en Arequipa</i> . Fuente: diario <i>La Prensa</i> de Buenos Aires, 14 de agosto de 1932.....	121

16. *En primer término parte de la techumbre de la catedral, al fondo la Compañía de Jesús.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 2 de febrero de 1936.....123
17. *Detalle del Coro.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 12 de mayo de 1939.....125
18. *Iglesia de San Miguel en Mamara.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 12 de mayo de 1939..... 125
19. *Templo de Pomata.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 12 de febrero de 1933.....126
20. *Iglesia de San Sebastián en los suburbios del Cuzco.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 2 de febrero de 1936.....127
21. *Primer plano del acantilado de Chimú.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 17 de noviembre de 1932.....128
22. *Un barrio de la región Norte del Cuzco.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 20 de mayo de 1934.....130
23. *Patio cuzqueño de estilo clásico.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 20 de mayo de 1934.....131
24. *Casa Condal del Cuzco. Patio interior.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 20 de marzo de 1934.....132
25. *Patio de un Tambo.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 20 de marzo de 1934.....133
26. *Plaza de un pueblo cuzqueño.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 22 de abril de 1934.....133
27. *Retablo y escultura colonial de mediados del siglo XVII. La imagen en bulto es donación de Diego de Arias de la Cerda, director de los trabajos de la Catedral.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 7 de febrero de 1937.....135
28. *El Señor de los Temblores, en la Catedral del Cuzco.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 23 de abril de 1939.....136
29. *Cristo de Mollepata.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 23 de abril de 1939..... 136
30. *El famoso púlpito de San Blas (Cuzco).* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 18 de febrero de 1934.....137
31. *Retablo de cedro, dorado, iglesia de San Sebastián (Cuzco).* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 18 de febrero de 1934.....138

32. *Púlpito de Santa Teresa, obra de Diego Martínez (Cuzco)*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 7 de febrero de 1937.....138
33. *La Virgen Koya (iglesia de Santiago Cuzco)*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 19 de agosto de 1934.....140
34. *La Virgen de las “Estrellas” Pintura Mestiza (Catedral del Cuzco)*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 19 de agosto de 1934.....141
35. *La Virgen Chola Iglesia de Santiago Cuzco*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 19 de agosto de 1934.....142
36. *El Corpus. Pintura de Alvaro de Alas y Valdez*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 2 de mayo de 1937.....143
37. *Cuadro de pincel mestizo, imitación occidental (Catedral del Cuzco)*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 19 de agosto de 1934.....144
38. *Cristo atribuido a Van Dyck. Catedral del Cuzco*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 2 de mayo de 1937.....145
39. *Curiosa pintura sobre la ejecución de Atahualpa. Museo del Cuzco. Fines del siglo XVIII*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 2 de mayo de 1937.....146

INTRODUCCIÓN

Los artículos periodísticos del cusqueño José Uriel García Ochoa escritos en la cuarta década del siglo XX publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires¹ (1931-1939), no han sido objeto de estudio debido a que no se ha difundido en el Perú; sólo el sociólogo Osmar Gonzales hace un escueto análisis de los 43 artículos publicados en dicho diario y que han sido difundidos en la revista virtual *Red Interindi* en el 2013 bajo el título “José Uriel García amoroso estudioso de la cultura andina”.

José Uriel García propone que el arte en el Perú es producto del mestizaje cultural, y plantea que la producción plástica está orientada y dirigida hacia esta idea. En *El nuevo indio* (1930) el autor reconoce el mestizaje como intercambio de elementos por asimilación que favorece el florecimiento del nuevo arte. El arte se va haciendo mestizo y adquiere conciencia de identidad nacional en manos del artista. El desarrollo en la arquitectura, representa esta ideología, en la que emerge la idea de identidad nacional por el nacimiento de las nuevas formas. En estos textos representan el pensamiento del autor.

La investigación que se propone es una mirada al discurso de identidad nacional visto desde el mestizaje cultural, que se encuentra representado en el arte (manifestaciones plásticas). La idea de mestizaje cultural formulada por este pensador no es tratada desde el pensamiento racial, propio de los positivistas de la época como Clemente Palma, Alejandro Deústua, Javier Prado, entre otros. José Uriel García trata el problema de la identidad nacional desde el concepto de mestizaje cultural, el mismo que debe ser analizado desde la idea no desde el objeto, y que se emparenta con el juicio de espiritualidad en la que no existe raza ni razas, solamente seres humanos unidos por el espíritu. El mestizaje cultural para

¹ De los 45 artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, la tesis analiza 23 porque contienen aspectos valiosos para el estudio del arte peruano.

el autor nace con la Conquista española que define como un acontecimiento trágico para incas y conquistadores.

José Uriel García fue un pensador y ensayista que abrazó el mestizaje, por reacción a la hegemonía del pensamiento indigenista. Trata el problema de identidad nacional desde la provincia del Cusco, en este estudio García sostiene que la base de la nación empieza en la periferia (regionalismo) así la nación incorpora diferentes identidades en el territorio. Es uno de los primeros escritores y ensayistas que decidió estudiar la cultura peruana desde el paradigma del mestizaje como se evidencia en *El nuevo indio* (1930).

En el Perú desde fines del siglo XIX y durante los inicios del siglo XX, la élite intelectual empezó a buscar la identidad nacional bajo la idea de peruanidad. Por lo que se comenzó a demarcar los confines de la patria. La peruanidad, entendida como identidad nacional, fue planteada desde diferentes perspectivas: raza, pasado, arquitectura, política, arte, etc.

La tesis busca clarificar las ideas de arte mestizo de José Uriel García, puesto que en la actualidad son pocos los estudios sobre su pensamiento, y son menos aquellos realizados desde la perspectiva de la historia del arte, de esta manera la tesis es una contribución al estudio de la teoría del arte peruano.

El libro *El nuevo indio* (1930) será el hilo conductor de la investigación, porque en él se une tanto la propuesta teórica como la práctica del autor. Es necesario partir de la segunda parte que se desprende la sub-parte titulado *El arte neoindiano*, en el que García desarrolla la teoría del arte mestizo. También complementan el estudio dos libros *La ciudad de los incas Cusco*, estudios arqueológicos (1922) y *Guía histórico artística del Cusco, homenaje al centenario de Ayacucho* (1925), así como artículos publicados en la *Revista Universitaria* del Cusco, revista *Kuntur*, entre otros.

Asimismo podemos detectar que los juicios del arte mestizo abordada en *El nuevo indio* (1930) ha madurado en los artículos del diario *La Prensa* de Buenos Aires. Para García, el arte mestizo es identidad nacional. Entonces, según el autor

la plástica (pintura y escultura) y arquitectura se entienden como el resultado de las ideas españolas e indígenas que se manifiestan en los objetos artísticos. García escribió sobre temas de arte peruano en un número considerable de artículos por ello en la tesis se propone analizarlos para entender la manera cómo se manifiesta el arte mestizo como proyecto de identidad nacional.

Como se ha mencionado, los estudios sobre la obra de José Uriel García son pocos y en muchos casos lo emparentan con el Indigenismo. Pablo Macera en *Pintores populares andinos* (1979), hace una descripción histórica del proceso del descubrimiento de los pintores populares andinos, como algo nuevo que genera vacíos en la crítica de arte en la década de 1950. Sostiene que García es un conocedor de la historia del arte peruano, en especial del sur peruano, debido a que enseñó historia del arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). La idea que vierte Macera sobre el debate entre José Uriel García y Sebastián Salazar Bondy, refleja dos tipos de intelectuales, el primero es localista y el segundo es universalista. En aquella época las obras de arte virreinal así como las obras de arte popular eran generalmente vendidas para ser llevadas al extranjero por los conocedores, frente a esta situación, José Uriel García propone que el arte debe ser estudiado y luego puede ser llevado hacia el extranjero.

Mario Vargas Llosa en *La utopía arcaica* (2008), reconoce la influencia de José Uriel García sobre José María Arguedas, porque recoge una serie de opiniones vertidas de su producción literaria como la idea de la caverna nacional, que es la chichería. Identificado como el lugar donde se concibe el concepto de identidad nacional relacionado con el animismo que propicia la relación con la naturaleza. El autor enfatiza que el mestizaje puede unir al Perú, asimismo está presente en todo el mundo andino. Por lo tanto afirma que para García el mundo incaico ya no existe y que solo existe la indianidad, o espíritu de la nueva raza, que es el sujeto que surgió tras la conquista. Para finalizar concluye que en *El nuevo indio* (1930) no se trabajan ideas de economía o materialismo dialéctico sino ideas de arraigo hacia la tierra que influyen en el pensamiento del hombre andino.

Por su parte Luis Eduardo Valcárcel, en *Memorias* (1981) concatena y estudia el desarrollo de las ideas que surgieron en el Cusco desde la consolidación de la generación del novecientos y como logró formar la red intelectual que se consolidó mediante la publicación de libros, revistas y tesis. Es importante señalar también las propuestas del grupo Resurgimiento².

En *Cusco la paqarina moderna* (2004) de Yazmín López Lenci propone que los textos de José Uriel García son una bitácora sustentada en el discurso de la indianidad³. El aporte de López transita por el estudio del proyecto “Patria Nueva” realizado mediante la alianza entre la burguesía y la clase intelectual es importante para entender el contexto social en el Cusco por la relación con José Uriel García y Luis E. Valcárcel porque mediante el discurso académico proponen integrar al indígena en el Perú. Por lo que se legalizaron importantes leyes que finalmente significaron el sometimiento de los indígenas al servicio del Estado. Finalmente, López a partir del estudio de la obra de José Uriel García, plantea que la arquitectura es la base para reedificar el Cusco porque representa la síntesis entre el pasado incaico y español cuyo resultado es el arte manifestado en la religión, pues todo el arte producido en el virreinato evoca la idea de religión.

En *Historia del indigenismo cuzqueño siglos XVI-XX* (1981), José Tamayo Herrera recoge ideas manifestadas por José Uriel García y analiza *El nuevo indio* (1930). Interpreta la producción intelectual de García, por lo que la enumera, luego asigna una división sobre la evolución de su pensamiento. El trabajo está dividido en 3 etapas, en cada una revisa a los escritores que influyeron en él como José Ortega y Gasset, Oswald Spengler, Hipólito Tayne entre otros, hizo que abrace las influencias del animismo es decir, de la geografía y los fenómenos sociales. Asimismo examina su labor como profesor de historia del arte en la UNMSM, en dos periodos el primero en la década de 1930 y el segundo en 1950. Tamayo da

² El grupo Resurgimiento (1926) estaba conformado por: Luis E. Valcárcel, los hermanos Cosío: Félix y José, José Uriel García, Fortunato Herrera entre otros, que discrepa con la generación del “Centenario” de la UNMSM, y la poderosa influencia que ejerció José de la Riva Agüero y Osma.

³ Representa el espíritu absoluto que se mantuvo en el Perú (antiguo y moderno) que sigue vivo por mezclarse con el espíritu español, y entre ambos generan el mestizaje que no tiene raza ni religión, abarca toda la estructura social.

importancia al viraje intelectual de García hacia la historia del arte en detrimento de la filosofía.

El objetivo general de la tesis es explicar cómo el arte mestizo constituye el proyecto de identidad nacional según José Uriel García, y cómo se difunde en los artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires.

Los objetivos específicos son:

- Explicar cómo se desarrolla el arte mestizo y por qué se manifiesta en la cultura cusqueña de la tercera y cuarta década del siglo XX.
- Entender cómo el arte mestizo se traduce en un arte que refleja el sentido de identidad nacional.
- Identificar los temas del arte mestizo presentes en los escritos de José Uriel García como expresión de identidad nacional.

La hipótesis que se plantea es que en los artículos de José Uriel García, publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, Argentina, entre 1931 y 1939, se desarrolla el discurso de identidad nacional amparados en el estudio del arte mestizo, propuesta que viene del sur del Perú, y se encuentra esbozada en el libro *El nuevo indio* (1930).

En la tesis se emplea el método histórico crítico para el análisis de los artículos de García publicados en Buenos Aires, que responden a un momento histórico donde fueron escritos. Es necesario señalar que también se estudia la producción literaria que contribuye a esclarecer el objetivo buscado, a partir de la revisión de la *Revista Universitaria* del Cusco, la revista *Kosko*, así como los libros de García relacionados al concepto de identidad nacional y arte mestizo, para tener un mejor panorama en cuanto a lo que se busca teorizar y consolidar.

La tesis es importante porque busca demostrar que José Uriel García propone que el discurso de identidad nacional está presente en el arte mestizo. Además considera que las provincias son focos culturales en donde se trabajan las artes

plásticas pintura, escultura, arquitectura, etc. que buscan originalidad y desligarse de la influencia del arte oficial.

La investigación se desarrolla en cuatro capítulos. El primero titulado “Consideraciones preliminares”, comprende los estudios que hicieron sobre José Uriel García desde diferentes enfoques de análisis. Luego se refiere a la definición de conceptos importantes como Mestizaje e Identidad, y para finalizar se trabaja el desenvolvimiento del mestizaje a través de pensadores contemporáneos a García, entre los que destacan Luis Eduardo Valcárcel, Luis Alberto Sánchez y Antenor Orrego, quienes representan a pensadores peruanos influyentes en las décadas del veinte al cuarenta del siglo XX, necesarios para entender ¿qué significaba para ellos el mestizaje?

En el segundo capítulo denominado “Mundo cultural e intelectual cusqueño: Formación de la identidad regional, desde la producción intelectual-artística” permite comprender el contexto sociocultural de José Uriel García desde el estudio del contexto histórico, la formación de la identidad regional a través de la producción intelectual y la formación del Instituto Americano de Arte. La segunda parte está asociada a la presencia de pensadores argentinos como Ricardo Rojas y Angel Guido, quienes fueron importantes y necesarios para el desarrollo de la teoría del mestizaje.

El tercer capítulo titulado “Pensamiento y arte mestizo de José Uriel García”, comparte dos subcapítulos. El primero dedicado al estudio del autor a partir del mestizaje, subdividido en cuatro categorías para entender el pensamiento mestizo del autor. El arte Mestizo es la segunda parte de este capítulo en la que se desarrolla el arte mestizo asimismo está dividido en arte Neoindio y Hispanoamericano.

El cuarto y último capítulo denominado “Los artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires”, contiene el análisis y estudio de los textos seleccionados, separados por temas y cohesionados por formar parte del estudio del Arte mestizo, desde el análisis de las costumbres populares que se formaron por la convivencia

común entre conquistadores y conquistados hasta el estudio del arte mestizo que representa el discurso de identidad nacional propuesto por José Uriel García.

Este trabajo de tesis es un esfuerzo que ha llevado tiempo en concluir y en el que diversas personas han brindado su apoyo por diferentes medios, por tal motivo quiero agradecer al doctor Uriel García Cáceres quien proporcionó los artículos de su padre, José Uriel García Ochoa, para el estudio. También quiero agradecer a la doctora Carlota Casalino por sus valiosos consejos, a Manuel gran amigo, Carol por su valioso ejemplo, a mi asesora la profesora Emma Patricia Victorio por su deferencia y su tiempo finalmente a los Informantes la profesora Diana Rodríguez y el profesor Luis Ramírez, por sus valiosas correcciones y consejos.

CAPÍTULO I

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

1. 1 Apreciaciones sobre el pensamiento de José Uriel García por destacados intelectuales

El pensamiento y la obra intelectual de José Uriel García Ochoa (1884-1964) se encuentra cronológicamente dentro de las corrientes mestizas e indigenistas del Cusco⁴. El propósito de los estudios preliminares⁵ es revisar la postura intelectual de José Uriel García, visto por diferentes intelectuales peruanos. Asimismo tienen distintos alcances para entender el mestizaje y enriquecer el debate en la tesis. Al respecto se revisará a los siguientes autores:

1.1.1 José Tamayo Herrera

Ha dedicado publicaciones importantes al estudio del Cusco especialmente sobre las décadas del veinte al cuarenta del siglo XX. Trata el problema del indigenismo cuzqueño desde la historia. Entre sus publicaciones más importantes se encuentra: *Historia del indigenismo cuzqueño* (1980) donde revisa el pensamiento de José Uriel García y clasifica sus ideas revisando las publicaciones de libros y artículos escritos a lo largo de su vida intelectual. Asimismo estudia conceptos importantes de su pensamiento son: incanidad⁶, indianidad⁷, mestizaje,

⁴ Diferentes estudios del Indigenismo encasillaron a José Uriel García dentro del movimiento mencionado autores como: Osmar Gonzales, José Tamayo Herrera, Mario Vargas Llosa, entre otros.

⁵ Para mantener el orden es necesario revisar las propuestas sólidas de análisis sobre el devenir intelectual del pensamiento de García, los estudios aunque son pocos han sido elaborados por: José Tamayo Herrera (1936), Yazmín López Lenci (1964), Mario Vargas Llosa (1936) y Pablo Macera Dall' Orso (1929) quienes realizaron un corte transversal a su producción literaria y ensayística.

⁶ La incanidad es un término usado por José Uriel García para representar el espíritu de la cultura incaica, cuyo espíritu ya no existe más.

entre otros. Por lo que considera que, bajo un lenguaje artístico y literario, propio del ensayo indigenista logró articular en su teoría del mestizaje. El problema que propone el autor es si García plantea la integración nacional mediante el mestizaje cultural por lo que considera ¿Es posible la integración nacional? Al respecto considera que García desde sus escritos logró proponer la integración nacional, esos escritos vienen desde la teoría del mestizaje que forjó. Reconoce sus logros como teórico del mestizaje cultural, su gran aporte. Como señala a continuación:

esa “Fusión” o sincretismo, que percibió García antes de 1930, es el cimiento esencial de esa cultura Andina Colonial, que señala Macera en nuestros días como característica de la región del Suereste. García intuyó la peculiaridad esencial del sincretismo y al llamarlo “neoindianismo” espiritual, lo limpió de su sustrato biológico y acentuó su carácter esencialmente cultural. (Tamayo, 1980, p. 206).

El estudio que realizó Tamayo Herrera fue clasificar a García en tres etapas en donde manifiesta evolución. Las etapas son las siguientes:

En la primera etapa (1909- 1918), Tamayo considera que García mantiene la influencia positivista propia del círculo intelectual cusqueño de la segunda década del siglo XX, entonces se evidencia en su tesis de grado “El arte incaico del Cuzco” (1914). Además rescata la “influencia de las ideas de Herbert Spencer y en particular de Jean- Marie Guyau a través de su obra Los problemas de la estética contemporánea” (Tamayo, 1980, p. 200), para sustentar ello presenta el análisis que hizo García en sus estudios sobre la arquitectura cuzqueña:

García fue el primero en señalar como características de la arquitectura incaica la solidez, la sencillez, la simetría y las aristas adinteladas. Para el autor “Ningún otro arte como la arquitectura refleja fielmente la vida social de un pueblo pues en la arquitectura domina más la idiosincrasia colectiva que la personalidad intelectual. (Tamayo, 1980, p.200).

Tamayo reflexiona que García la segunda etapa (1919-1933), es más compleja porque recibe una secuencia de influencias trascendentales que fueron necesarias para su evolución intelectual. Los pensadores que influyeron en él son Henry Bergson, José Ortega y Gasset, Heinrich Rickert y Oswald Spengler. Cuya influencia se hace notoria en “El movimiento filosófico contemporáneo” publicado en la *Revista Universitaria* del Cusco en 1925. Entonces Tamayo afirma que se

⁷ Indianidad según José Uriel García es el espíritu absoluto que se encuentra en la tierra y en todo el continente Americano y posee aptitudes creadoras que se manifiestan en todo lo que ha construido la naturaleza y el hombre como ser cultural.

hizo notorio el alejamiento de los pensadores positivistas como única vía que conduce al descubrimiento de la verdad, por lo que no es el camino más adecuado para investigar el pasado de una sociedad.

La enseñanza de la filosofía en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC) le trajo los ingredientes necesarios que posibilitaron cimentar las bases ideológicas de lo que más adelante se convertiría en *El nuevo Indio* (1930). Su pensamiento se hizo evidente en las publicaciones realizadas a partir de 1925, donde Tamayo enfatiza que “García saltó a su mejor esfuerzo creador. Pareciera que hubiera andado buscando algún tipo de pensamiento universal que pudiera aplicar al caso concreto, en este caso a la explicación del hombre sur andino” (Tamayo, 1980, p.201).

La influencia importante del telurismo se materializó mediante la influencia de Oswald Spengler y su libro más conocido *La decadencia de occidente* (1918), que en la opinión del investigador es “el dueño de una doctrina que va conmoviendo el espíritu contemporáneo, pues en el fondo de la filosofía spengleriana se encuentra verdades fundamentales” (Tamayo, 1980, p.201).

Gran parte de esta segunda etapa está dedicada al *Nuevo indio* (1930) en el cual el aporte de García trata de superar la postura positivista de la raza y presenta al espíritu como la alternativa más idónea, dentro de toda esta perspectiva. Al analizar estos dos conceptos menciona lo siguiente:

¿Qué es eso que García llama espíritu? Es el alma de la nueva cultura americana, posterior a la conquista; el mestizaje (que hoy llamaríamos aculturación) y que ha superado las concepciones limitadas del indio antiguo. Por eso el concepto de “indio” ya no puede ser el mismo, pues ha adquirido un nuevo sentido. (Tamayo, 1980, p. 201).

Para Tamayo Herrera, García es el investigador de la mezcla cultural y racial, el abanderado del mestizaje, el primero que desarrolla una teoría intuitiva de la aculturación. Esta tesis de García se hizo factible porque se desarrolla dentro de una cultura y el contacto cultural es aquello que produce el mestizaje. Entre otros conceptos claves que analizó el autor están la incanidad e indianidad. Aclara el panorama:

la pregunta básica de García: ¿Qué es lo incaico y qué es lo indiano? Es respondida a base de una diferenciación, igual a la de la inercia y del movimiento. Lo incaico ha muerto, sólo sobrevive lo indiano. Lo incaico es incompleto porque es “solo un momento de lo indiano”. Para el maestro cusqueño lo indiano representaría la unidad esencial del mundo andino a través de los tiempos lo incaico sólo un lapso acabado que duró de 200 a 300 años. La estructura de más larga duración sería propiamente la indiana. (Tamayo, 1980, p.203).

Cuando García se refiere al mestizaje, lo hace de la siguiente manera “el verdadero mestizo no es el biológico, sino el espiritual porque el español que se indigeniza se hace mestizo como el indio que se occidentaliza” (Tamayo, 1980, p. 205). Esta afirmación difiere del concepto de mestizaje de Luis E. Valcárcel, para quien el mestizaje solo trae cosas nefastas. Para explicar este mestizaje como concepto que transgrede la raza “el alma mestizo es para García un campo de trajín de intercambio trueque o fusión, es decir el escenario en donde se producen todos los tipos de contactos culturales” (Tamayo, 1980, p. 201). El valor de García, según el autor rotaría en que conocía magistralmente el fenómeno popular y que lo supo plasmar como teoría social.

Para explicar la tercera etapa (1934-1965), Tamayo hace una larga reflexión sobre la producción intelectual y encuentra una serie de cambios substanciales que marcaron el rumbo, entre los cuales se reconoce al contexto histórico a diferencia de lo propuesto en *El nuevo indio* (1930). Sin embargo García asume más tarde la tarea de incorporar la influencia de la Revolución Mexicana y la Revolución Rusa, que permitieran a los indigenistas peruanos rectificarse y pasar de las exaltaciones líricas y confusas a formular programas de contenido social. Además, introduce el factor económico, que le permite sustentar el sistema del mestizaje haciendo un rastreo histórico desde la época virreinal. Tamayo concluye que García termina diluyendo su indigenismo en una variante del marxismo:

como parte importante para esta etapa trata con los artículos que escribió García en la revista “Los cuadernos Americanos” en los que nota el alejamiento del “indigenismo radical” para virar a un nuevo marxismo sin dejar de lado al mestizo, que sigue siendo la parte más importante de la cultura para juzgar al mestizo no hay que aislarlo como individuo sino considerarlo como componente de una determinada clase social. (Tamayo, 1980, p. 210).

El planteamiento de García es formular la cohesión nacional solamente por el mestizaje, que es el enlace entre lo hispánico e indígena, como lo enfatiza Tamayo:

por eso, dice García, la rebelión mestiza se trocará en la revolución peruana contra la hispanidad reaccionaria u el indigenismo recortado y mediante ella se logrará la verdadera unidad nacional, que deberá ser la completa versión de lo hispánico y lo indígena en lo mestizo, es decir en esa cultura nacional por la forma y socialista por su contenido. Cultura popular, cultura peruana. Para el autor de *El nuevo indio* el indigenismo es contenido socialista porque se enfrenta a la “hispanidad” demoliberal, pues el indigenismo como sostenía Mariátegui es en el fondo socialismo. (Tamayo, 1980, p. 210).

Como parte final Tamayo considera que el aporte de García dentro de la teoría del mestizaje es importante porque enfatiza el sincretismo como característica principal. Tamayo también hace referencia del arte mestizo estudiado por García, cuya característica principal es que no solamente es un arte de la decoración exterior; sino que compromete las formas fundamentales y se manifiesta en las representaciones plásticas.

1.1.2 Pablo Macera

El historiador peruano Pablo Macera Dall’Orso, cuenta con dos libros sobre arte peruano: *Pintores populares campesinos* (1978), *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Macera*⁸ (2009), compilado por Miguel Pinto. La finalidad de Macera fue articular el discurso sobre el arte de las provincias y para ello hizo el estudio de pensadores peruanos ajenos a los círculos intelectuales limeños. Cabe mencionar que para el autor, José Uriel García realizó estudios sobre mestizaje cultural propuestos en la plástica sur andina.

El autor considera que el arte debe partir mediante “una experiencia democratizada. Todo arte desde luego; pero sobre todo aquel que además de su propio valor (razón primera) sea también un arte testigo de nuestra vida social” (Macera, 2009, p. 9). En *Pintores populares campesinos* (1978), Macera explica el debate que sostuvieron José Uriel García y Sebastián Salazar Bondy en la década de los años cincuenta. La polémica se profundizó por el análisis sobre el estudio del arte peruano. Finalmente les sirvió también para plantear el problema de las funciones culturales del comercio artístico, que según Macera “la exposición

⁸ *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Macera* (2009) es un libro escrito por Miguel Pinto que recoge los ensayos y artículos de Pablo Macera.

mantuvo una airada censura de Uriel García y una defensa no menos ardorosa de Sebastián Salazar Bondy, cada uno de los cuales representaba distintos tipos de intelectuales en el Perú” (Macera, 1978, p. xxiii). Sobre el debate entre ambos intelectuales el autor menciona que

sin embargo, fueron más viables las diferencias de opinión. Salazar Bondy creía que universalizar el conocimiento de la cultura andina era un hecho beneficioso para esa misma cultura y sostenía además que las colecciones privadas locales impedían que las cosas de arte salieran al extranjero. Uriel García pensaba, en cambio que debería mejorarse el aparato prohibitivo que suspendiera ese comercio para que el patrimonio cultural andino pudiera ser correctamente evaluado en el futuro por las personas e instituciones del Perú. (Macera, 1978, p. xxiv).

Como epílogo Macera reconoce que García fue estudioso del arte peruano debido a que analiza sus propuestas en el estudio de la pintura sur andina, arte popular y folklore; todo ello se evidencia en el análisis sobre la pintura cusqueña y aduce al respecto que del “estudio sobre la pintura de Tadeo Escalante, es solo conocido hasta hoy los murales que pintó en la iglesia de Huaró, al sur del Cusco (y que) Uriel García (1947) fue el primero en estudiar ese conjunto” (Macera, 2009, p. 10). Todas estas afirmaciones fueron expuestas por Macera luego de analizar el texto publicado por José Uriel García “La Iglesia de Huaró” de 1948 en la revista *Cuadernos americanos*, así mismo reconoce su trayectoria de quien señala como, pionero del estudio del arte cusqueño “es mérito pues de tres cusqueños (Benavente, Barrionuevo y Loayza) haber seguido la ruta pionera de Uriel García para este redescubrimiento moderno de Tadeo Escalante” (Macera, 2009, p. 10).

1.1.3 Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa analiza el pensamiento de José Uriel García mediante el estudio de *El nuevo indio* (1930). Por lo que es importante rescatar influencias ideológicas para el desenvolvimiento del mestizaje en García. En primer lugar García buscó la confrontación ideológica con Luis E. Valcárcel, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez. Cuya finalidad fue proponer al mestizo en el discurso de identidad nacional. Por su manejo de conceptos le considera ensayista y le describe de la siguiente manera:

en su ensayo hay brillantes intuiciones de una mente que no se deja embridar por esquemas ideológicos, se trata de un pensamiento literario más que histórico o científico, que pese a su vehemencia y vuelo imaginativo, nunca se aparta del todo de la realidad concreta (Vargas Llosa, 2000, p. 77).

El autor hace un esquema del pensamiento de García basado únicamente en *El nuevo indio* (1930). El estudio de conceptos importantes andinismo⁹, telurismo¹⁰ y religión, por lo que fueron articulados para entender su pensamiento, sin embargo Vargas Llosa considera que la propuesta de García es una versión inteligente del indigenismo. Por lo que le califica de tímido pensador y le denomina como precursor del mestizaje

Vargas Llosa, para profundizar su análisis, entiende que García supo sortear el desarrollo de las ideas positivistas con respecto a la raza, y de todas maneras es importante mencionar que superó los conceptos racistas presentes en el discurso positivista de inicios del siglo XX. Por lo tanto plantea que para García el indigenismo es telurismo o andinismo que niega el racismo, y se superó en tanto que dejó de tratarse desde la etnología para entenderlo como entidad moral.

El discurso que maneja el autor va por fragmentar *El nuevo indio* (1930) donde encuentra conceptos importantes que representan, como se dijo líneas arriba, ideas novedosas porque se desarrollaron dentro del pensamiento Indigenista. Uno de los conceptos más abordados es el de la religión, que tiene un papel importante dentro del mundo andino porque fue uno de los motivos mayores para el desarrollo del arte plástico en la época virreinal:

Uriel García¹¹ explica, en el capítulo sobre “Los Apus andinos”, la religiosidad del hombre de la sierra en función de la Naturaleza. El antiquísimo culto a los apus ha sobrevivido en el vínculo contemporáneo entre el hombre de los Andes y el río, la cumbre, el abismo, el trueno la lluvia y el rayo del medio en que nació (la obra literaria de Arguedas será una bella ilustración de esta tesis). El culto al Sol y la creación, durante el incario, de dioses abstractos como Wiracocha o Pachacútec son un desarrollo de aquel espíritu primitivo. (Vargas Llosa, 2000, p p.74-75).

⁹ El Andinismo es tratado por diferentes autores indigenistas que denomina a la cultura Inca y su legado venido de la cordillera de los Andes.

¹⁰ En líneas simples se puede definir como: la influencia del suelo o de la comarca sobre sus habitantes. Fuente: diccionario de la Real Academia de la lengua española.

¹¹ Algunos investigadores le llaman Uriel García; no confundir con el doctor Uriel García Cáceres (1923) hijo del célebre pensador cusqueño.

Para Vargas Llosa el pensamiento de García se nutre desde la oposición entre dos ideas por ejemplo como antítesis de la ciudad está la aldea. Asimismo entre la costa sierra, mientras la costa representa el territorio donde el español triunfó, le califica como débil entonces la sierra es “oposición machista entre la costa femenina y la sierra viril –*leitmotiv* de todos los indigenistas” (Vargas Llosa, 2000, p. 75). Y para concluir, el autor propone a la chichería, como el lugar donde ha germinado la nacionalidad. Por lo que acepta el rótulo caverna de la nacionalidad. Realiza la siguiente descripción:

en la chichería cusqueña (o la picantería arequipeña) Uriel García ve –hermosa metáfora- la caverna de la nacionalidad. Allí el hombre se despoja de disfraces convencionales y se muestra en su espontaneidad primitiva, en su libertad originaria. Entre esas paredes llenas de tiznes e inscripciones se codean razas y clases se emancipa el instinto, subyugado en los hogares, las oficinas y las calles. Allí se amestizan los instrumentos europeos –el violín el arpa, el pífano- tocando el huayno. La chichería es el “invernadero de la cultura”. (Vargas Llosa, 2000, p 80).

1.1.4 Yazmín López Lenci

El estudio de la investigadora Yazmín López Lenci trata sobre el análisis de la obra José Uriel García dentro de la cultura cusqueña de las tres primeras décadas del siglo XX. Para la autora el Cusco se convierte definitivamente en “la década de 1920, en fuente de representaciones asociadas al saber cultural y social al origen o función de lo nacional, como parte de un nacionalismo moderno con orígenes y naturaleza propia” (López, 2004, p. 310) porque se logró unificar los diferentes fenómenos sociales que se dieron en la clase intelectual cusqueña cuyo resultado fue el de recuperar la conexión con el pasado incaico y conciliarlo con la época virreinal. Desde este punto de referencia se recuperó el valor histórico del Cusco y se pudo hacer el mapa de los restos arqueológicos mediante las producciones intelectuales. López honra a los pensadores cusqueños porque mediante sus estudios consiguieron ensalzar a la cultura cusqueña, y el “cuerpo cartografiado del Cusco surge así hacia 1922 como una construcción discursiva de saberes culturales o históricos específicos que como forma de empoderamiento restauraba el vínculo de los sujetos con la ciudad” (López, 2004, p .310). El cusco

por medio de indagaciones culturales, folklóricas, artísticas, etc. pasó a llevar el rótulo de “La ciudad de los incas” conseguido por José Uriel García¹² gracias a sus estudios de corte histórico que logró articular el discurso y homologarlo con la filiación histórica recuperada entre estos dos cuerpos históricos incaico y virreinal:

la especificidad de esta representación reside en el propósito de basar la complejidad de la historia en una materialidad natural sublime: la piedra en donde época lo natural, lo ingenuo y lo sublime su funden. Por eso es estatus privilegiado de la arquitectura (López, 200, p. 310).

La cultura cusqueña mantuvo preocupación por el surgimiento de una élite intelectual que enaltecía el regionalismo desde la producción cultural y que más adelante trajo consigo. La recuperación de íconos perdidos que se fueron integrando a la sociedad desde el trabajo mediante la producción plástica realizada en las iglesias por los imagineros populares, y también por medio de las imágenes que evocaban la grandeza del pasado incaico y virreinal. Estos planteamientos vinieron a ser los problemas tratados en este periodo según López.

El pensamiento de José Uriel García es analizado por López para quien representa conciliación entre hispano e incaico. A diferencia del indigenismo cusqueño que es la propuesta de lo incaico sobre lo hispano. La posición de García es la siguiente:

todo el Perú puede considerarse como una sola región geo étnica las culturas hijas de una misma madre, algunas veces mellizas o desprovistas en una misma época, pueden mezclarse y amalgamarse, la una superponerse por un tiempo a las otras y originar así confusiones y errores en la interpretación cronológica de las culturas. (López, 2004, p. 264).

Las influencias de dos autores trascendentales debido a que elaboraron la teoría animista. Según López, esta fue asimilada del norteamericano Waldo Frank y del argentino Ricardo Rojas además ellos proporcionaron muchas luces para la construcción del neoindianismo “la existencia de una civilización original, construida como una totalidad social y estable edificada sobre la relación integral del poblador andino con su medio ambiente y su cosmos” (López, 2004, p. 293). La obra de García es el resultado del diálogo constante con los hechos sociales que abaten

¹² Ver el capítulo II, los estudios realizados por Zoila Mendoza (1960) en la tercera década del siglo XX sobre la cultura cusqueña.

la vida cotidiana que a fin de cuentas es *El nuevo indio* (1930). Como expresa la autora:

el discurso que viene desde el Nuevo Indio (1930) en adelante es catalogado como un conglomerado de ideas que enaltecen el pasado mediante la articulación de la historia y la integración de instituciones españolas como la Iglesia que tuvo un papel destacado porque dentro de ella se desarrolló el arte, el templo católico es el espacio-escenario de un feroz conflicto cuyo lenguaje es la pugna por la desintegración y/o inversión de los símbolos culturales de la religiosidad cristiana a través del arte popular cusqueño. El sujeto indígena y mestizo es luchador, traductor y creador. (López, 2004, p. 299).

El neoindianismo¹³ de García es un movimiento cultural que se generó en Cusco, cuya misión fue la de servir de enlace entre los intelectuales y las masas y fue difundido mediante la prensa, según la autora:

el neoindianismo de García dialoga conflictivamente con la discursividad de Valcárcel que a partir de 1925 circula ampliamente desde Kosko, La Sierra y en otras revistas del sur, para las que la Sierra es la nacionalidad, de modo que anuncian un proyecto mítico andino que se encubre bajo el “nuevo ciclo” de Oswald Spengler, pero que expone el mito regresivo andino: el agrarismo, la restauración de las antiguas jerarquías, del culto religioso del Sol de la veneración de las huacas. (López, 2004, p. 287).

La lucha de fuerzas (hispana e indígena) es lo que genera la cultura peruana; en *El nuevo indio* (1930) se hace referencia que el odio es la fuerza que genera el movimiento de la cultura, y este sentimiento es recíproco. Por lo tanto el odio del indio al español, el odio del indio al mestizo y viceversa. Asimismo todos estos factores contribuyen a enriquecer la cultura, como afirma López:

por su parte el nuevo indio no traslada el enfrentamiento al paradigma urbano del país (Lima y la costa) sino enfoca las relaciones urbanas de violencia en el propio cuerpo de la ciudad del Cusco, dentro de espacios como plazas y calles en donde interactúa el odio combativo entre las diversas identidades (se libra hasta hoy una lucha cruenta entre el sentido del espacio artístico de la indianidad antigua y moderna). La fuerza abstracta y simple del espacio artístico del cuntisuyo o de la concepción ornamental de la meseta del Titicaca. (López, 2004, p. 298).

Se concluye que el problema del origen del discurso neoindianista que plantea la idea de pertenencia cobra trascendencia mediante la chichería. Porque es el lugar donde empieza el discurso de los problemas que aquejan y son debatidos

¹³ El neoindianismo es un término que ha sido acuñado por los estudiosos de García como Mario Vargas Llosa y Yazmín López Lencí, que lo utilizan para diferenciarlo del pensamiento indigenista. García en *El nuevo indio* (1930) hace uso de los términos mestizo y nuevo arte, para diferenciar las diferentes producciones artísticas e ideas, que busca plegarse al movimiento cultural cusqueño.

desde el sentido común por sujetos de todas las clases sociales, asumiendo posturas eclécticas:

alegoría de este espacio descentrado o caverna de origen será la chichería entendida como un punto de encuentro en donde se plasma la posibilidad de soldar las fracturas histórico étnicas mediante la inversión de otro lenguaje la “chichería” como el “domicilio secreto que funde por un instante elementos y tendencias los más heterogéneos “recinto de política demagógica” capilla del sectarismo y de la superstición, cátedra de la filosofía ingenua, tribuna de la oratoria popular. (López, 2004, pp. 299-300).

1.2 Discursos del Mestizaje¹⁴

El mestizaje es un fenómeno social cuya presencia en la cultura peruana siempre ha generado debates importantes. Dentro de esta investigación el mestizaje será tratado desde su desenvolvimiento en la cultura. El estudio de las representaciones plásticas mestizas será analizado en los capítulos III y IV. Para este propósito se ha reunido una nutrida bibliografía de diferentes autores que han tratado el tema. Por lo que el estudio de este sub capítulo es el trayecto del mestizaje cultural y su desenvolvimiento en la cultura cusqueña de la cuarta década del siglo XX.

El mestizaje ha generado muchos debates en la cultura peruana. Para esta inquisición se tendrá presentes los aportes ofrecidos por diferentes pensadores contemporáneos que dieron su cuota, entre ellos se encuentran Néstor García Canclini, Gonzalo Potocarrero, Rubén Quiróz, Augusto Salazar Bondy y algunos pensadores peruanos contemporáneos a José Uriel García que criticaron el mestizaje racial y cultural.

Para empezar la hoja de ruta del estudio es necesario comenzar con los aportes del antropólogo argentino Néstor García Canclini autor de *Culturas híbridas* (2001). Híbrido es el término que utiliza para explicar el mestizaje como fruto de dos cuerpos diferentes, es decir “procesos socioculturales en los que estructuras o

¹⁴ Dentro del concepto biológico, el mestizaje significa la mezcla entre dos razas diferentes y cuyo resultado es una nueva raza, más allá de este mestizaje racial y su desenvolvimiento en la lengua historia del Perú.

prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2001, p. 14). La hibridación para el autor debe de estudiarse mediante los procesos por los que se ve afectada. Uno de los problemas que plantea el autor es si la hibridación representa obstáculos para establecer identidades colectivas:

el énfasis en la hibridación no solo clausura la pretensión de establecer identidades puras o auténticas además pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales auto contenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestos a la sociedad nacional o globalización. (García, 2001, p.17).

Las preocupaciones que plantea García Canclini es, si el término híbrido, pretenda ser la solución en el caso de formar parte del proceso de igualdad cultural. El autor sugiere que es adecuado “que se puede sugerir fácil integración y fusión de culturas, sin dar suficiente peso a las contradicciones y a lo que no se deja hibridar” (García, 2001, p. 18).

Por otro lado, la visión del mestizaje que concibe el sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero gravita generalmente en la idea de ilusión, que reúne en una serie de artículos agrupados bajo el título de *Racismo y mestizaje y otros ensayos* (2007). Uno de los problemas que afronta Portocarrero es el mestizaje dentro de un grupo social dominante y, que según el autor “tradicionalmente la idea de mestizaje ha servido para encubrir conflictos y negar diferencias, ese ha sido el pacto liberal y republicano” (Portocarrero, 2007, p. 30). El mestizaje en Latinoamérica comparte cosas en común con sus pueblos, cuando se manifiesta el racismo dentro de un grupo humano generalmente está acompañado de fobia al mestizaje; fobia que toma la forma de creencia de que aún lo inferior es mejor que lo mezclado. Para el autor, el caso del Perú es *sui generis* porque lo desafiante del “caso peruano, como en general de toda América Latina, es la coexistencia de racismo y mestizaje. Es decir, aquí la mezcla no fue descartada sino desde abajo fue significada como un camino de avance social, de logro de reconocimiento” (Portocarrero, 2007, p. 15).

1.2.1 *Antecedentes históricos del Mestizaje*

En este apartado se presentan las ideas que fueron dominantes en los círculos intelectuales anteriores y contemporáneos¹⁵ a la propuesta del mestizaje cultural de José Uriel García, también propuestas teóricas que elevan al mestizaje como problema y posibilidad para sustentar las identidades colectivas de las masas y explicar la cultura peruana.

El problema del mestizaje en el Perú tiene como antecedente inmediato el positivismo racial que en síntesis, plantea el empoderamiento de la raza blanca sobre los demás. A fin de tener un mejor panorama sobre el tema es necesario contextualizar el Perú en finales del siglo XIX. La tesis de Gustave Le Bon, presente en el libro *Las leyes psicológicas de la evolución de los pueblos* (1894) publicado en Francia, propone la superioridad racial del europeo en desmedro del resto; este pensamiento llegó con el movimiento filosófico positivista y se asentó entre las élites intelectuales del Perú decimonónico y se prolongó hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta teoría positivista buscó resolver el problema de la sociedad, se trata de un sistema de ideas amplias y ambiguas, un producto *sui generis* de una cultura cuyo país está en formación.

Augusto Salazar Bondy en *La filosofía en el Perú* (1954) recoge propuestas ideológicas generadas a finales del siglo XIX e inicios del XX, conceptos utilizados para el empoderamiento de la clase dominante. El estudio empieza con el pensamiento positivista y explica el problema de la raza difundida desde las clases dominantes y círculos intelectuales quienes deparan duras críticas en desmedro de los hispanos y su herencia cultural “hay que desechar radicalmente la tradición española en las costumbres y en las instituciones hay que traer al Perú sangre joven de razas superiores y hay que dominar la arisca geografía con una cruzada de esfuerzo infatigable” (Salazar, 1954, p.70). Es notable destacar la crítica del autor debido a que consideró válido los pensamientos racistas a fin de explicar la sociedad peruana dentro de los parámetros raciales:

¹⁵ Las fechas citadas 1926 y 1939, abarcan el contexto de esta investigación.

la historia y la sociedad peruanas son explicadas a base de cartografías biológicas y físicas, tales como la herencia, la raza y el medio geográfico por estos factores el Perú ha sido en el pasado un país sin prosperidad y lo será igualmente en el futuro, si no están en acción nuevas y poderosas fuerzas. (Salazar, 1950, p. 70).

La propuesta histórica del profesor Rubén Quiróz cuyo aporte para esta indagación radica en *La razón racial (Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX)* (2008), desarrolladas y articuladas sobre propuestas históricas racistas que vinieron desde los círculos de pensadores. Tiene en cuenta que el Perú es un estado joven al que va llegando ideas europeas especialmente el pensamiento filosófico denominado positivismo que se manifiesta mediante la Sociología. Cuyo método tiene como propósito explicar los diferentes problemas y avatares que asolaban a las sociedades. Según el autor los pensadores que contribuyeron a justificar la autoridad mediante la discriminación racial es decir fue para volver a una reminiscencia de la época virreinal. Cuyos personajes fueron Javier Prado y Clemente Palma influenciados por las ideas del positivismo racial del francés *Gustave Le Bon*. Javier Prado plantea que:

el gran problema y principal obstáculo para la forja de esa nación moderna es el problema social: lo racial. Para ello reconoce que el mestizaje ha sido un problema grave y más cuando una raza históricamente devaluada como la indígena se ha unido a la española, a quienes considera con menos rasgos defectivos. (Quiróz, 2008, p. 34).

Javier Prado se apoya en la tesis de Juan Bautista Alberdi¹⁶ para sostener que el mestizaje es nefasto como dinámica social además de ser perjudicial. Asimismo el pensamiento de Clemente Palma, emula las propuestas teóricas de Prado y afirma que el mestizaje trae consigo muchas pérdidas en el desarrollo social, todo esto fue manifestado en su tesis de grado, en la que plantea que:

las razas mestizas, que han provenido del cruzamiento de las tres primeras razas que si bien representan desde el punto de vista intelectual una superioridad sobre el indio y sobre el negro, son específicamente dotadas de carácter y del espíritu homogéneo que necesitan los pueblos para formar una raza progresiva. (Palma, 1902, p. 350).

Gonzalo Portocarrero procura conciliar las diferentes propuestas en la tesis central de Clemente Palma sobre el mestizaje racial, y asume que es necesario que suceda y será beneficioso pensando en el futuro del Perú como igualdad

¹⁶ Juan Bautista Alberdi (1810-1884) pensador argentino activo en la segunda mitad del siglo XIX cuyas ideas en desmedro del mestizaje fueron acogidas en la Argentina decimonona.

cultural. No obstante hay una diferencia fundamental para los racistas doctrinarios, el mestizaje está asociado a la degeneración; sin embargo para Clemente Palma es la única posibilidad de progreso. El autor al respecto sostiene:

pero Palma sugiere también que las razas inferiores pueden desaparecer por absorción. Es decir no está contra la idea de lucha contra el mestizaje y por el contrario, lo fomenta. Piensa que determinando las características del mestizo la contribución de las razas superiores es mucho más decisiva para estas. El cruce es contaminación y pérdida pero para las inferiores es una neta mejora. (Portocarrero, 2004, p. 356).

Para finalizar este breve recuento histórico del mestizaje como problema, finalmente lo que viene a continuación es una revisión diacrónica sobre estudios del mestizaje realizado por intelectuales coetáneos y cercanos geográficamente a José Uriel García. Cuyo propósito es cómo entendían y que planteaban para la cultura peruana respecto a ello¹⁷.

1.2.2 Propuesta de Luis Eduardo Valcárcel

El etnólogo moqueguano Luis Eduardo Valcárcel publicó *Tempestad en los andes* (1927) y *Ruta Cultural del Perú* (1947) el primer libro que fue enaltecido por José Carlos Mariátegui y además tuvo el prólogo de Luis Alberto Sánchez. En el texto se propone que el nuevo indio es el sujeto histórico que continúa siendo aquel personaje que dominó gran parte de Sudamérica, y volverá otra vez su grandeza como en la cultura incaica. El autor tiene como base las luchas sociales y revueltas campesinas que se venían sucediendo en la sierra sur del Perú. Valcárcel es pues el fundador e ideólogo del indigenismo cusqueño, compañero de estudios de José Uriel García con quien mantuvo una cercana amistad. Desde sus escritos valora la raza indígena y en defensa de la raza pura cuestionó drásticamente el mestizaje mediante críticas articuladas, como las que se presentan a continuación:

gusanos podridos en las galerías subcutáneas de este cuerpo en descomposición que es el poblacho mestizo. Los hombres asoman a rato a la superficie; el sol los ahuyenta, tornan a sus madrigueras ¿qué hacen los trogloditas? Nada hacen, son los parásitos son la carcoma de este pudridero. (Valcárcel, 1927, p.39).

¹⁷ Los pensadores estudiados son los siguientes: Luis E. Valcárcel (1891-1987), Luis Alberto Sánchez (1900-1994) y Antenor Orrego (1892-1960).

Para Valcárcel el *Ayllu* es la base del imperio de los incas, en oposición a la aldea como la base del pueblo mestizo de José Uriel García. Para el autor la aldea es el poblacho mestizo, caldo de cultivo de todos los males sociales “el señor del poblacho mestizo es el leguleyo, el *kelkere* ¿quién no caerá en sus sucias redes de arácnido de la ley? El indio toca a sus puertas. El gamonal lo sienta a su mesa. El juez le estrecha la mano. Le sonríen el subprefecto y el cura” (Valcárcel, 1927, p.39).

Lo mismo ocurre dentro del análisis acerca de la vida en la ciudad sin embargo Valcárcel defiende la valía del indígena y le enaltece en oposición al mestizo:

todos los poblachos mestizos presentan el mismo paisaje, miseria, ruina, las casas que no se derrumban de golpe sino como atacadas por la lepra, se desconchan, se deshacen lentamente, son el símbolo más fiel de esta vida enferma, miserable de las agrupaciones del híbrido mestizaje. (Valcárcel, 1927, p. 41).

La vida del mestizo en la ciudad es el objetivo del análisis de Valcárcel por lo que asume que los mestizos son proclives a los vicios, y enfatiza el consumo de alcohol teniendo duros calificativos: “horrida quietud la de los pueblos mestizos, apenas interrumpida por los gritos inarticulados de los borrachos, la embriaguez alcohólica es la más alta institución de los pueblos mestizos” (Valcárcel, 1927, p.39).

1.2.3 Propuesta de Luis Alberto Sánchez

Desde su tribuna Luis Alberto Sánchez, reflexionó sobre el aspecto social del mestizaje. Existen tres textos desde los cuales compartió su crítica hacia el mestizaje. El primero de ellos fue en el epílogo de *Tempestad en los andes* (1927). El segundo bajo el título *La polémica del Indigenismo* (1975) donde se desempeñó como columnista en la revista *Mundial*¹⁸ que fueron recopiladas por la editorial Mosca Azul en donde intervinieron intelectuales de la talla de Gamaliel Churata, José Ángel Escalante y demás reconocidos pensadores que gravitaban dentro de

¹⁸ En esta revista se mantiene una serie de propuestas ideológicas acerca del Indigenismo representado por José Carlos Mariátegui.

la corriente cultural Indigenista. Asimismo en el libro *Literatura peruana* (1989)¹⁹ Sánchez trata también sobre los problemas del mestizaje.

El pensamiento de Sánchez está alejado del Indigenismo cusqueño, por lo que sostiene el autor “no coincide exactamente, mi posición ideológica ante la cuestión nacional, con algunos: aspectos del pensamiento de Valcárcel pero ambos él y yo, estoy seguro, convenimos en el punto de partida el deseo fervoroso de peruanizar al Perú” (Sánchez, 1927, p.178), Sánchez encuentra en el totalismo²⁰ una nueva manera de entender al Perú y proclama como alternativa respecto al indigenismo. Para el autor es perjudicial y absurdo la propuesta de regionalismo porque caería en separatismos.

El totalismo del autor es el camino más adecuado en el Perú, asimismo debe dirigir nuestros pasos y nuestras prédicas, cuya misión debe de estar dirigida a quebrar la doctrina heredada del virreinato. Por lo que tampoco quiere que la solución sea el regionalismo disolvente, por ello es necesario fomentar un cambio teniendo al totalismo como única vía “mas, no es así, como entiendo yo, habrá que predicar una transformación total del Perú. Oponer al indio como único elemento posible de emancipación, al costeño escinde en vez de construir. La doctrina debe de ser totalismo” (Sánchez, 1927, p. 179).

El análisis del mestizaje por el autor es ambiguo porque mientras lo enaltece como lo más apto para esta geografía; “y que no hay mejor fruto humano que el mestizo, Ricardo Rojas en Argentina (*Eurindia*) y José Vasconcelos en México (Indología) puntualizaron la necesidad del mestizaje en América” (Sánchez, 1927, p. 182). Luego se contradice y tiene palabras ácidas contra el mestizaje “así también la del mestizo corrompido no pasa de ser un superficial y endémico producto del positivismo finisecular, al cual prestaron su precipitada adhesión algunos sociólogos vehementes” (Sánchez 1928, p. 122).

¹⁹ *La Literatura Peruana* es una obra de Luis Alberto Sánchez (1900-1994) tuvo su primera edición en 1928-1936) la cita utilizada pertenece a la sexta edición de 1989.

²⁰ El totalismo pretende ser la alternativa más idónea según Luis Alberto Sánchez para debatir con el indigenismo, que gran parte de su pensamiento es separatista.

La propuesta de Sánchez a diferencia de Luis E. Valcárcel contiene argumentos que le hacen conciliadora porque para el autor existen absolutamente indios y criollos completamente indígenas quienes se desarrollaron y estaban cohesionados dentro de la cultura peruana. Asimismo el mestizo o criollo como lo denomina tiene las siguientes características “es el fruto genuino de la tierra, del mestizaje, del proceso de la civilización dentro de un territorio; criollo es el castizo no el autóctono; criollos son el cholo y el zambo” (Sánchez, 1927, p. 180).

La visión acerca del progreso es “Sin mestizaje no concebimos el cosmopolitismo y este es una antesala forzosa del progreso” (Sánchez, 1927, p.180), esta frase sintetiza su pensamiento además comparte características con el mestizaje de García. El mestizaje del autor es a la postre totalismo es decir un nacionalismo por lo tanto “el cosmopolitismo lleva al nacionalismo, según lo ha demostrado la experiencia histórica” (Sánchez, 1927, p.182). El totalismo debe de ser el camino que conducirá a recrear la cultura y enfatiza:

el amor es demiurgo, en verdad, y, por ello, la prédica debiera emanciparse por los senderos del totalismo y combatir, no al costeño por costeño, ni al limeño por limeño, sino al injusto por injusto, al abusivo por abusivo, sin averiguar origen, sin examinar libros de genealogía, sin pedir certificado de residencia.(Sánchez, 1927, p. 181).

Para finalizar, Sánchez apuesta por el mestizaje cultural que lejos de ser un impedimento para el desarrollo del Perú, lo enaltece y lo ve como la única vía para el desarrollo:

ningún aporte racial es ajeno a la reproducción de semejante fruto. Lejos, pues, de insistir inmoderadamente en un hispanismo intransigente a espaldas de los hechos, ni en un indigenismo que, por natural reacción frente al absolutismo hispanizante, pretende ser también único, tenemos que abrir las puertas de nuestra comprensión a un acontecimiento sin duda involuntario, pero decisivo: nuestro reiterado mestizaje físico e intelectual, germen seguro de una cultura específica mediante cuyo florecimiento y expansión hemos ingresado activa y honrosamente en la órbita de los grandes movimientos de la cultura universal. (Sánchez, 1989, p. 123).

1.2.4 Propuesta de Antenor Orrego

El pensamiento del ensayista peruano Antenor Orrego, quien realizó acotaciones sobre el mestizaje desde la perspectiva racial y social, publicó el libro

El Pueblo Continente, ensayos para una interpretación de América Latina en 1939. En esta obra publicada en Chile, trata como tema principal el problema del mestizaje en América. Asimismo comparte el término de catástrofe con José Uriel García situándolo en el momento de la llegada de los hispanos, también coincide en algunas ideas tales como:

para América, la conquista europea fue una catástrofe, una tragedia de proporciones cósmicas, ya que ella significó no sólo el hundimiento y el eclipse de una raza que había llegado a un estadio resplandeciente de civilización, sino también la inserción de un alma extraña que vino, a su vez, a trizarse o, cuando menos, a deformarse dentro de las poderosas fuerzas geo-biológicas que actuaban en la tierra continental- como un disolvente, como una energía letal y corrosiva. De este choque salieron moribundas y cadaverizadas, como sombras espectrales, el antigua alma indígena y el alma invasora de Europa. (Orrego, 1939, pp. 66-67).

La América de Orrego está atravesando por el estadio del mestizaje. Porque el autor sostiene que el mestizaje social y racial trajo el atraso en las razas y son aquellas que han venido a perder su horizonte y este quebranto ha infestado de condiciones nefastas, como se refleja en la siguiente cita “continente como un hipogeo cósmico, para que vinieran a cadaverizarse y podrirse todos los pueblos de la tierra, dejando un humus humano, rico en elementos fecundantes y en posibilidades inauditas” (Orrego, 1939, p. 67).

El mestizaje sea racial o cultural, es solamente una fase para llegar a un estado más elevado. Por lo tanto la posición del autor es beligerante y separatista, la crítica que realizó ser similar a la de Luis Eduardo Valcárcel en *Tempestad en los andes* (1927). Cuya condena es de la siguiente manera:

el indio, el blanco, el asiático, el negro, todos han traído su aporte y se han podrido o están acabando de podrirse en esta inmensa axila cósmica, para libertar sus respectivas superioridades integrantes que harán el hombre americano, cumplido ya para el porvenir de la humanidad. (Orrego, 1939, p. 68).

Para finalizar las propuestas ideológicas de Orrego y José Uriel García difieren totalmente, según el historiador Eugenio Chang Rodríguez se refiere al pensamiento de ambos como se lee a continuación:

el mestizaje es el puente, un escalón, un estado transitivo, pero nunca una forma estable y organizada de vida mientras que Uriel García, por ejemplo, encontraba en el hombre de alma mestiza la tipicidad americana, Orrego repudia la idea del mestizaje étnico y cultural con base de una cultura americana original. (Chang, 2004, p. 395).

1.3 Propuestas de identidad

El problema de la identidad suele estar asociada a la pertenencia a alguna entidad llámese cultural, material o espiritual. Asimismo se articula por conceptos comunes: nación²¹, patria²², región etc. que engloben características propias para que sean la fuente principal que sirva de guía en la identidad.

1.3.1 Propuesta de Víctor Andrés Belaúnde

El pensador peruano contemporáneo de José Uriel García, Víctor Andrés Belaúnde. Plantea delimitar la identidad desde el concepto de la peruanidad, idea que abarca los rasgos más ordinarios entre las personas para ello parte de los atributos generales “la lengua es quizá el elemento diferencial más típico. Parece que el alma nacional se reflejara en la comunidad de la lengua” (Belaúnde, 2007, p. 334). Mediante estos antecedentes pasó a definir peruanidad, entendida “como el conjunto de elementos o caracteres que hacen del Perú una nación y un estado es conveniente precisar términos; no han equivalido históricamente las palabras nación, patria y estado” (Belaúnde: 2007, p. 333). Para finalizar Belaúnde critica que el mestizaje cultural podía representar identidades colectivas por lo que denuncia la política de Gobierno “el estado dentro del concepto imperial no favoreció la fusión de las razas y pretendió mantener su simple yuxtaposición” (Belaúnde, 2007, p. 518).

1.3.2 Propuesta de Zoila Mendoza

La identidad de los grupos colectivos, culturales, regionales y nacionales es el segundo problema planteado en esta investigación. La obra de Zoila Mendoza *Crear y sentir lo nuestro* (2006), refleja la necesidad de buscar la identidad cultural

²¹ “La nación surge como una integración creada por la historia de los elementos naturales de la convivencia humana” (Belaúnde, 2007, p. 338).

²² La patria es la tierra mezcla de tradición de deber y de ideal, la patria es espíritu; espíritu se plasma en la tierra y en la sangre: espíritu que se nutre y se viste de un paisaje, espíritu que anima y exalta la sangre en vocación del ideal y sacrificio. (Belaúnde, 2007, p. 518).

por grupos de naturaleza artístico-intelectual. Por lo que el estudio de la autora abarca la tercera y cuarta década del siglo XX en el Cusco.

El problema que desarrolla la autora es la construcción de identidad, que se articula por medio del discurso intelectual. De modo que esta definición interactúa en el contexto histórico-social. Por lo que se concatena con los investigadores cusqueños preocupados por enaltecer la región buscando las costumbres regionales propias para difundirlas.

La edificación de la identidad según Zoila Mendoza es referida a los artistas e intelectuales porque impulsaron el “desarrollo de un campo denominado posteriormente folclor reconocían la importancia de su práctica en la vida diaria de los pobladores de esa región por ello impulsaron en él sus propuestas de identidad regional, nacional” (Mendoza, 2006. p. 24). Finalmente la autora explica que la danza y música fueron aportes culturales importantes por:

un momento clave para comenzar nuestra exploración sobre el arte folklórico en el Cuzco es que en el que la producción de la música y la danza que dará forma a la identidad regional y a las propuestas de identidad nacional en esta región adquirió vida e independencia y comenzó a desplazar, el desarrollo del teatro incaico. (Mendoza, 2006, p. 33).

1.3.3 Propuesta de Luis Fernando Villegas Torres

El otro enfoque de explicar la identidad, viene desde la disciplina de la Historia del Arte mediante el aporte de Luis Fernando Villegas Torres. Cuyo texto *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1897-1922)* (2006), en el que trabaja desde los conceptos arte e identidad.

Para el autor la identidad emerge como reacción a un modelo dominante que ejerce e impone modelo cultural sobre las demás civilizaciones. Villegas pone énfasis en “la búsqueda de la identidad en las artes para finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX se buscó romper la hegemonía cultural de París como modelo de la cultura moderna por excelencia” (Villegas, 2006, p. 19). Debido a la imposición del arte parisino en el Perú y el continente, la élite intelectual limeña planteó y articuló discursos que hacían de Lima el nuevo foco cultural.

Para concluir es favorable enunciar que para el autor, la identidad está relacionada con los acontecimientos sociales e históricos puesto que alteran el orden de las sociedades. De modo que la identidad es un proceso que se va consiguiendo a través de la evolución del contexto intelectual presente en el arte.

CAPÍTULO II

MUNDO CULTURAL E INTELECTUAL CUSQUEÑO FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD REGIONAL A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN INTELECTUAL-ARTÍSTICA

2.1 Contexto histórico: el Cusco de la época

El Perú desde las postrimerías de la segunda década hasta los últimos años de la tercera década del siglo XX (1920-1930), atravesó por una serie de avatares económicos, sociales, políticos, etc. Por medio del Estado repercutieron a los extremos de la nación. Asimismo la elección presidencial de Augusto Bernardino Leguía y Salcedo²³ (1919-1930) incorporó políticas públicas denominada Patria nueva²⁴ ejecutados en el territorio. Para esta investigación se ha planteado

²³ Augusto B. Leguía es elegido presidente del Perú en 1919; sin embargo ante la sospecha de no ser acreditado como presidente, asume la presidencia de la República por medio de golpe de estado “Aunque en los hechos había logrado el triunfo electoral y mantuvo la ficción jurídica de las elecciones representativas, modificando la dictatorial de gobierno disfrazada de legalidad, la que lo mantendría en el poder hasta 1930. Los civilistas fueron desarticulados como fuerza política y sus principales líderes fueron enviados al exilio. De hecho, el Partido Civil desapareció definitivamente en 1919” (Manrique, 1995, p. 208); en 1919, luego de ello fue reconocido como presidente. El gobierno representó entonces el ascenso de las clases medias limeñas y provincianas unidas alrededor de un caudillo carismático, durante el llamado “oncenio de Leguía” se inició la lucha contra el grupo oligárquico, aquel que constituía la República Aristocrática, que concentraba no solo el control político y económico en Lima; sino que también expresaba un total desinterés y desconocimiento por el resto de la población, y sobre todo, de aquel sector marginado que vivía en la sierra. Para revertir esto se trabajaron mecanismos que trajeron consigo una serie de cambios sociales, económicos, políticos que buscaron resolver las contradicciones sociales reclamadas a lo largo del desarrollo capitalista en el Perú. Para el efecto se requería ampliar, profundizar y centralizar el aparato estatal con el fin de afirmar la hegemonía política del gobierno central a lo largo del territorio nacional. El oncenio de Leguía representó parcialmente el fin de la hegemonía del partido civil y del civilismo en la conducción del gobierno hubo la reivindicación del indio, la política que tiene el interés de abrir el gobierno hacia una nueva ruta económica.

²⁴ La Patria Nueva “marca el inicio de un proceso de transformación, asume por segunda vez la presidencia de la república Augusto B. Leguía afirmó que bajo su mandato se construirá una patria nueva. Una nación moderna abierta hacia el desarrollo capitalista de post guerra” (Rénique, 199, p. 63) y que mostrará mayor interés hacia ese personaje que gozó de indiferencia por aquellos que dirigieron el país durante la República Aristocrática, es en estas circunstancias que se concedió más atención al indio.

escrutar el Cusco desde la mitad de la tercera década hasta el epílogo de la cuarta década del siglo XX. A continuación se incluye un resumen histórico del Cusco.

La ciudad del Cusco durante la década del veinte atravesó por una serie de complejos matices que abarcaron lo urbano, político, institucional, educación, etc. La modernización elitista y restringida de la ciudad se fue haciendo patente y contribuyó a la higienización y normalización urbana, mediante las obras de saneamiento realizadas por *The Foundation Company*. Según el historiador José Tamayo Herrera “entre 1924 y 1927 inaugurando estas importantes obras de mejoramiento del ambiente urbano, el 30 de mayo de 1927 con 1,200 piletas particulares de agua potable y canales de desagüe” (Tamayo, 1992, p. 551). Para Tamayo la idea de basar el desarrollo económico del Cusco en el turismo es sustentó el desarrollo de la ciudad y fue llevado a cabo por Albert Giesecke²⁵ en 1921 con singular entusiasmo que contó con el apoyo de los tecnócratas culturales.

La modernización del Cusco empezó porque se implementaron y desarrollaron nuevas rutas de comunicación, debido a que no había una conexión que permita una comunicación más viable entre el Cusco y Lima, por ello Tamayo enfatiza que “el transporte fuera de la vía ferrocarril, era todavía igual que en la colonia durante, las primeras décadas del siglo XX, existían *queperis* o *qepeq* que cargaban a la espalda” (Tamayo, 1990, p.550). Para solucionar esta displicencia que obstruía la comunicación se puso especial interés en la construcción del ferrocarril, aclara el autor “llegó por fin al *Qosqo*, después de una espera de 36 años desde el año de 1872, el 13 de setiembre de 1908 rompiendo el viejo y fatal aislamiento de la ciudad andina en medio de su mar de montañas intransitable” (Tamayo, 1992, p. 548). El transporte empezó a sufrir cambios drásticos mediante la promulgación de la ley de conscripción vial²⁶ N° 4113 del 1° de mayo de 1920

²⁵ La trascendencia de Albert Giesecke, Rector de la universidad San Antonio Abad del Cusco en los periodos de 1910-1924, fue importante no solo para la susodicha casa de estudios sino para el Cusco de la época, ver más adelante.

²⁶ La ley de la conscripción vial, de fines n° 4113 promulgada el 1° de mayo de 1920, expresa con motivo fundamental la construcción y reparación de caminos y obras anexas, decían cumplirlo todos

que benefició con el inicio de la construcción de carreteras. Sin embargo veinte hubo una serie de revueltas campesinas por las ley que aprobó el gobierno²⁷.

Las leyes emitidas por la Patria Nueva provocaron el rechazo y fuerte oposición a la política de Gobierno. Ello motivó que la clase intelectual cusqueña asumiera una posición disconforme al Estado. José Luis Rénique hace una radiografía de la época y propone que dentro del propio núcleo cuzqueño coexistían planteamientos antagónicos porque se compartía la convicción que la “intelectualidad debía actuar, pero no había acuerdo en cómo, unos tenían la universidad popular como modelo. Para otros hacer política seguía siendo conspiración, caudillismo montonera” (Rénique, 1991, p. 102), se colige que no hubo oposición cohesionada para cuestionar el leguismo, resultado de la improvisación de parte de las clases.

A fines de la tercera década la crisis económica golpea al Perú y comenzó a manifestarse en el gobierno regional cusqueño. Por lo que Rénique aclara el panorama de la siguiente manera “en el sur la crisis comenzó realmente en 1928, con el derrumbe de los precios laneros; en 1931 cayeron a su punto más bajo desde 1850. El comercio cusqueño quedó prácticamente paralizado” (Rénique, 1991, p.98).

Según Nicolás Lynch a la caída de Leguía “en agosto de 1930 se producen en el Cusco importantes manifestaciones populares que obligan a la policía a replegarse a sus cuarteles y a Salir al ejército para reprimir a la multitud” (Lynch, 1979, p. 44).

los hombres residentes en el Perú cuyas edades fluctuasen entre 18 y 60 años (Tamayo, 1992, p. 551) [tomado de Aguilar, 1965, p 31 manuscrito y suplemento de Mundial 1928].

²⁷ Las rebeliones en el sur del Perú se fueron dando por la promulgación de leyes como la conscripción vial y la ley de la vagancia leyes en desmedro de las poblaciones más vulnerables como se representa en la sesión 117 tomo 1, folio 292, el protocolo de la raza indígena, y la inoperancia de los reclamos de los indígenas por el abuso de la ley vial. La desventaja del campesino se veía manifestada en esta frase “ante la importancia de los caminos vale la pena de sacrificar la vida de algunos indios”, que significó enfrentamientos entre los gamonales y campesinos. Todo esto motivó una reacción en cadena que se originó en los Andes del sur, y a todo ello se le suma la crisis económica que vino a finales de la tercera década del siglo XX. Las rebeliones campesinas se fueron gestando por el enfrentamiento de las poblaciones campesinas y por los gamonales es así que, el descontento se transforma en los terratenientes cusqueños en una reacción crítica frente al leguismo y su política central.

El cese del oncenio de Leguía fue por golpe de estado propinado por el comandante Luis Sánchez Cerro “en agosto de 1930 el Comandante anunció desde Arequipa el fin del oncenio. Días después tomaba el poder, en el sur la caída de Leguía fue recibida con júbilo desbordante” (Rénique, 1991, p.119).

2.2 El movimiento intelectual y cultural en el Cusco (1927-1939)

2.2.1 Antecedentes: Formación de la clase intelectual desde la universidad (1920-1927)

La importancia que tuvo la Universidad san Antonio Abad del Cusco (UNSAAC) para estas décadas de estudio (1924-1939) fue decisiva porque en ella se trabajó con ideas nuevas que direccionaron hacia un regionalismo²⁸. La UNSAAC fue entendida como un laboratorio o caldo de cultivo donde se produjeron ideas regionalistas y nacionalistas cuyo soporte estaba amparado en la producción intelectual que desde 1915 en adelante se difundió mediante revistas, tesis y ensayos dirigidos al estudio del Cusco.

La idea central de los intelectuales cusqueños formados en la UNSAAC es importante porque parten por recuperar la identidad del Cusco, mediante el objetivo de rescatar los íconos olvidados de la ciudad como lo advierte Yazmín López Lenci²⁹ este aspecto es importante porque permitió integrar a personajes cuya importancia fue fundamental en la construcción de los iconos pertenecientes al Cusco histórico entre ellos se encuentran los Hermanos Angulo, *Túpac Amaru* y Mateo *Pumacahua*, también fueron recuperados eventos conmemorativos que se remontan hacia el pasado incaico el *Huara chicuy*, *Inti Raymi*, entre otros.

²⁸ Esta palabra es atribuida a los estudios de Zoila Mendoza en su libro *Pensar y sentir lo nuestro* (2006).

²⁹ La necesidad del combate y la beligerancia cotidiana entre los símbolos y sujetos heterogéneos con la aparición fugaz de momentos y espacios de fusión integradora tendrán mucho que ver con la idea de construcción de la Unidad nacional que según López, “estaría basada en una unidad geográfica, cultural, lingüística y religiosa, la misma que formaba la base cultural en una época arcaica y que se sustentaba en la domesticación de plantas y animales” (López, 2004, p. 263).

El inicio de este camino empieza con La reforma universitaria³⁰, cuyo objetivo principal fue derrocar la enseñanza escolástica en la organización burocrática y pedagógica. De modo Luis E. Valcárcel sostiene que fue necesario “reemplazar catedráticos antiguos por eso la huelga no sólo fue contra el feudo universitario, sino contra la aristocracia cuzqueña, que ya apuntó contra los gamonales catedráticos” (Valcárcel, 1980, p. 140). Conseguido este objetivo la finalidad inmediata fue empoderar a los estudiantes universitarios cusqueños. Luego de la reforma vinieron cambios importantes que fueron el cimiento para que se fortalezca y articule la nueva clase intelectual mediante la fundación del Museo del Cusco³¹ y la creación de la *Revista Universitaria* (que más adelante se tratará con pericia). La llegada de Albert Giesecke³² a la UNSAAC, trajo muchos cambios en el mapa cultural cusqueño debido a que pone de manifiesto el pensamiento pragmático estadounidense y representa de este modo:

en el Perú, por ejemplo, necesitamos mayor extensión en la instrucción media y superior de los cursos destinados a la preparación de las personas para la vida económica; es decir de los destinados a procurar la educación comercial é industrial. Este país, dentro de pocas décadas tendrá que ensanchar sus relaciones comerciales con otros países a consecuencia de la mayor explotación de sus recursos naturales y de su situación geográfica ventajosa. Si la explotación no pudiera hacerla directamente por sí misma sería inevitable que lo hicieran los

³⁰ La reforma de la universidad nacional San Antonio Abad del Cusco, se gestó dentro de los claustros universitarios. Por cohesión de alumnos que buscaban quebrar el viejo sistema de enseñanza, el 7 de mayo de 1909. El Rector, el doctor Eliseo Araujo, fue defenestrado y obligado a abandonar la reunión en la que se celebraba dentro de la Universidad del Cusco. Los alumnos que lideraron la reyerta, y quienes pedían, educación de más calidad; los integrantes de esta gesta universitaria fueron “Demetrio Corazo, Manuel Jesús Gamarra, Manuel Antonio Astete, Víctor Guevara, Pío Benjamín Díaz, Luis Felipe Aguilar, Luis Vega Enríquez, Luis Yábar, Francisco Tamayo, entre otros, al conocer los sucesos el gobierno ordenó la clausura de nuestro centro de estudios, por lo que quedamos recesados durante el año 1909”. (Valcárcel, 1981, p.137).

³¹ Dentro del movimiento cultural que se gestó en el Cusco por intervención de la universidad, fue la recuperación del pasado, para ello tendría mucha valía la creación de “El Museo Arqueológico del Cusco, la implementación del museo serviría a los estudiantes de la época para promover estudios y exaltar la riqueza arqueológica existente en la colección de su entonces poseedor el Dr. Caparó Muñiz”. (Morales, 2015, p. 105).

³² La llegada de Albert Giesecke al Perú fue el 9 de julio de 1909, gracias a la gestión de Francisco García Calderón, quién por encargo del ministro Villarán, viajó a los Estados Unidos, para buscar, un profesor de economía, especialista en administración universitaria. Como se mencionó al principio de este capítulo, los debates en torno al mejoramiento de la educación buscaban el modelo norteamericano. Luego para poner calma a la universidad menor del Cusco se buscó un nuevo proyecto a cargo del norteamericano. “El presidente Leguía envió al doctor Albert Giesecke en 1910 para rector de la universidad San Antonio Abad del Cusco, como parte de la misión norteamericana para la reforma educativa en el Perú, cuyo pensamiento sobre un estado moderno, democrático y liberal se articuló profundamente con las inquietudes y demandas de la generación de jóvenes cuzqueños de 1909” (Giesecke, 2015, p.165).

extranjeros. En efecto, hoy por falta de instrucción especial- que si la hay se reduce a muy pocas personas- el comercio del Perú está en manos de extranjeros. Hay, sin duda, otras causas para esto; pero el fomento de la instrucción vocacional en el sentido que he indicado. Y haciéndola extensiva para toda la república, sería buen medio para reparar esa falta. (Giesecke, 1910, pp. 43-44).

Este resurgimiento de las letras se hizo tangible mediante el estudio de la realidad social. Cuyo resultado se hizo patente por la investigación del folklore, etnografía, arqueología, lingüística, arte e historia. Siempre se tuvo como objetivo principal recuperar el pasado para poder conocer e interpretar el presente. El investigador cusqueño Morales Delgado publicó la tesis *Albert A. Giesecke Rector de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco* (2012), donde trata el estudio de las políticas educativas que se suscitaron en la UNSAAC dentro de su rectorado. El autor manifiesta la siguiente referencia:

como autoridad universitaria el Rector contribuyó una inmensidad a la universidad del Cusco para despegar en cuanto a desarrollo tecnológico y científico, convirtiéndose en pocos años como una de las mejores universidades del Perú, gracias en gran parte, al interés demostrado por el joven rector de la Universidad de San Antonio Abad. (Morales, 2015, p.100).

La Universidad del Cusco dentro del rectorado del doctor Giesecke, se preocupó por incentivar la descentralización académica, cuya finalidad fue conocer el pasado histórico mediante los estudios de la cultura peruana:

La misión que le correspondió a la Universidad Menor del Cuzco San Antonio Abad, nació del principio de la descentralización administrativa, de la necesidad de diagnosticar la realidad regional y a partir de allí hacer los estudios y propuestas científicas para el desarrollo regional. Siendo Luis E. Valcárcel representante de la generación de 1909, la cual reclamó una profunda reforma universitaria, guiados por el nuevo rector y de manera conjunta lideraron y aplicaron esta reforma por más de una década. Lapso dentro del cual el rector, los catedráticos y los alumnos reflexionaron y estudiaron la realidad universitaria, hasta modelarla de tal manera que las palabras de Valcárcel como de toda una generación correspondieron a un ejercicio vivido en esta experiencia, que implicaba asumir una gran responsabilidad. A partir de sus presencias y el apoyo que el presidente Leguía otorgó al rector, quien promovió la innovación del sistema universitario del Cuzco, según Valcárcel. (Giesecke, 2015, p.167).

La fundación del Museo Arqueológico del Cusco, fue una de las grandes prioridades de Giesecke, asimismo gran parte de las piezas que forman parte de la colección pertenecieron a la serie privada de objetos artísticos incaicos y virreinales del doctor José Lucas Caparó Muñiz³³, según el historiador Morales fue a quién se

³³ José Lucas Caparó Muñiz (1845-1921) la trayectoria de Caparó en el Cusco a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX fue de gran importancia según Tamayo, "Caparó fue uno de los grandes

le “compró el total de su colección de arte prehispánico. La implementación del museo serviría a los estudiantes de la época para promover estudios y exaltar la riqueza arqueológica existe en la colección de su entonces poseedor el Dr. Caparó Muñiz” (Morales, 2015, p. 105). La presencia del Museo Arqueológico fue de gran ayuda para los estudiantes e investigadores, que en lapso de pocos años los trabajos alcanzaron madurez académica.

La fundación de la *Revista Universitaria* del Cusco cuyo objetivo principal fue promover la investigación local y regional con la finalidad de aproximarse a la realidad regional. El primer número que circuló fue publicado el 15 de julio de 1912. Lo importante fue que la revista brindó una serie de facilidad a investigadores nacionales como a extranjeros interesados en las actividades científicas para su divulgación. Otro propósito planteado por la *Revista Universitaria*, según Morales, fue la información de la actividad administrativa a la que se le daría la denominación de “crónica universitaria. La promoción de diversos planes de desarrollo turístico, entre los más destacados se podrá intuir la admiración y prioridad especial hacia el turismo y el valor arqueológico de la ciudad” (Morales, 2015, pp. 44-45).

2.2.2 Formación de la identidad regional desde la clase intelectual cuzqueña

Los intelectuales cusqueños, representantes de la Reforma universitaria³⁴, fueron los abanderados en el devenir intelectual, según Yazmín López empezaron sus respectivas labores intelectuales relacionados al pensamiento académico de

animadores del Centro Científico del Cuzco, primera academia prestigiosa del Cuzco del siglo XX continuará escribiendo, prácticamente solitario sobre temas incaistas”. (Tamayo, 1980, p. 172). Caparó fue uno de los impulsores del movimiento intelectual cusqueño de 1925, por su dedicación a rescatar las tradiciones populares y representarlas en sus escritos también su valiosa colección de arte peruano que vendió a la UNSAAC.

³⁴ estaba formado por importantes intelectuales cusqueños en especial de aquellos que pertenecieron a la Reforma Universitaria de 1909; quienes desempeñaron papeles importantes en el devenir de la historia cuzqueña, son: José Uriel García, Luis Felipe Aguilar, Luis Felipe Paredes, Ángel Vega Enríquez, Félix Cosío, Rafael Aguilar, Luis E. Valcárcel, entre otros, esto da inicio a la corriente indigenista.

José de la Riva Agüero y Osma³⁵, y el proyecto de pensar en un nuevo Perú como una sola unidad nacional que mantiene en su libro *Paisajes peruanos*³⁶ (1955). Sin embargo esta asociación duró menos de una década porque hubo una fractura de tipo ideológica que fragmentó la unidad que mantenía con los estudiantes cusqueños. La investigadora López afirma que:

sin embargo a principios de la década de 1920 se producirá la ruptura entre la escuela cuzqueña y el grupo Arielista limeño liderado por Riva Agüero, movimiento que Valcárcel encabezó desde el Cusco. Ya desde 1909 este se empeña en acercarse al problema indígena al respetar a la asociación pro-indígena, que había sido fundada en Lima por Pedro Zulen. Pero se trataba de una labor humanitaria y de denuncia de los abusos cometidos por los terratenientes, con los campesinos indígenas a comienzos de la década del veinte, cuando las categorías de literatura, historia y nación han empezado a madurar en el contexto del debate regional, aparece el texto de Valcárcel *Glosario de la vida incaica* (1922). Este texto puede leerse como una ruptura, con los esquemas de simbolización elaborados durante la década del diez, cuando en él se detona la continuidad temporal entre el incario y los indígenas contemporáneos. (López, 2004, p. 260).

Los intelectuales cuzqueños desarrollaron el concepto de identidad pensando primero en cimentar la identidad cusqueña mediante estudios académicos descriptivos de la realidad regional. Según López “la unidad nacional peruana estaría basada en una unidad geográfica, cultural, lingüística y religiosa, la misma que formaba la base cultural en una época arcaica y que se sustentaba en la domesticación de plantas y animales endémicos” (López, 2004, p. 263).

Por otro lado José Luis Rénique, estudioso del movimiento cultural cusqueño del siglo XX, sostiene que una de las causas principales para la formación de la identidad cultural dentro del seno cusqueño fue la cercanía ideológica al gobierno de Leguía (1919-1930), en los primeros años de gobierno mediante la política denominada Patria Nueva, por ende la identidad se fue articulando mediante los discursos elaborados dentro de la clase intelectual:

Más allá de ser una reacción ante hechos coyunturales en muchos casos regionalismo, implicaba una búsqueda de mayor profundidad: la exploración de la identidad regional en la memoria, la tradición o la geografía andina. Cultivar valores culturales serranos en una forma de ser antilimeño, antileguista. Hacer cultura exaltar los valores locales, era una manera de oponerse a un gobierno

³⁵ José de la Riva Agüero (1885-1944), según la investigadora Yazmín López Lenci (1964), trabajó un proyecto integrista que tenía como meta mantener la unión nacional conciliando el pasado incaico y el virreinal.

³⁶ En 1918 se inicia en “Mercurio Peruano la publicación de *Los Paisajes Peruanos*, con el nombre de Paisajes Andinos, de los que se anticiparon algunos capítulos en La Crónica 1916. La publicación se continuó en Mercurio Peruano de 1926 a 1929”. (Porrás, 1956, p.15).

crecientemente represivo. La prensa, particularmente las revistas ya que los diarios, estaban controladas por el régimen, se constituyeron en espacios de elaboración regionalista. En ellas se produjo esa gradual transición de la crítica artística a la crítica del poder; de la elaboración de emblemas culturales protestatarios a la discusión más definitivamente política, de la exaltación de la raza a la definición del sujeto de la transformación revolucionaria. (Rénique, 1991, p.104).

La importancia del grupo Resurgimiento dentro del devenir cusqueño fue porque representó el Indigenismo cusqueño. Luis E. Valcárcel, único representante, sostiene que el Perú es un pueblo de indios entonces “el Perú es el inkario. El hombre blanco en buena cuenta no ha sustituido al indígena sino a una clase social incaica, el Perú es indio!. Precisan cuantos siglos para darse cuenta de este hecho primordial” (Tamayo, 1981, p. 188). Se colige que Valcárcel creía que la cultura incaica bajaría nuevamente de los Andes. Los intelectuales del Resurgimiento articularon sus propuestas mediante argumentos regionalistas. “fundado el 26 de noviembre de 1926” (Lynch, 1978, p.26), cuyos integrantes son: Luis E. Valcárcel, José Uriel García, Luis Felipe Paredes, Casiano Rado, Roberto Latorre, entre otros, tuvo como misión principal, defender al indio, mediante el mecanismo jurídico, dentro del grupo se buscó revalorar al indígena en su posición social y hacerlo ciudadano en el estado. Sin embargo a pesar que se promulgaron leyes a su favor. Tamayo considera que:

mientras se concreta y defina la ideología del Nuevo Indio , que debe operar su transformación espiritual, enunciando y resolviendo el problema del Resurgimiento Indígena, el grupo tendrá por los medios más eficaces a la realización de los siguientes fines inmediatos. (Tamayo, 1980, p.249).

La finalidad del grupo Resurgimiento fue diagnosticar el problema del indio, desde la perspectiva Indigenista y regionalista con el amparo teórico de los estudios divulgados en revistas universitarias. Cuyo resultado fue revalorar la cultura indígena en la región sur andina. Los postulados del grupo son los siguientes:

- Amparará material y moralmente a los indígenas, a quienes considera hermanos menores en desgracia.
- Al promover un hondo sentimiento de fraternidad y de amistosa consideración con el indio, el grupo se inspira en sus principios de ABNEGACIÓN, VERACIDAD, HONRADEZ Y SOLIDARIDAD.
- Entenderá como el fundamento esencial de la Nueva Era Nacionalista y Humana la estrecha solidaridad con el indio. (Amauta, 1927, pp. 37-38).

Para finalizar, el grupo apenas duró seis meses, tuvo corta duración. Asimismo el Dr. Luis Felipe Paredes, critica su prematuro cese “que el problema fundamental de Resurgimiento era su falta de sustento ideológico, lo que rápidamente lo llevó a la dispersión” (Rénique, 1991, p. 103).

A mediados de la tercera década del siglo XX, el papel del pensador peruano José Carlos Mariátegui fundador de la revista *Amauta* (1926) surgía como el núcleo de pensadores donde se aglutinaron grupos intelectuales provincianos. La finalidad fue establecer redes culturales cuyo enlace con el grupo Resurgimiento significó la apertura de los intelectuales cusqueños a Lima. Según el historiador Tamayo: Gamaliel Churata³⁷, Luis E. Valcárcel, José Uriel García, entre otros, fueron miembros activos. Sin embargo el otro aspecto a mencionar es el contacto insípido que tuvieron con Mariátegui. La posición de Nicolás Lynch respecto al tema es que Mariátegui no logró calar en la clase letrada cuzqueña por la distancia “la difusión de *Amauta*, significativa con otros lugares del país parece que no tuvo mucha importancia en Cusco, ya que según refieren algunos entrevistados, solo llegaba de vez en cuando” (Lynch, 1978, p. 38).

2.2.3 Formación de la identidad regional desde la producción intelectual-artística

El movimiento cultural y artístico que se estructuró en el Cusco a lo largo de tres lustros, 1923 a 1939, cobró trascendencia porque revaloró identidades populares y folklóricas. Asimismo el Instituto Americano de Arte (IAA) 1938, cuya envergadura es importante debido a que tuvo la función de ser fuente de recopilaciones de manifestaciones artísticas en Cusco. El objetivo del sub capítulo es articular el surgimiento de entidades culturales privadas y públicas para enlazar con el discurso mestizo y fundamentar las asociaciones en contribución al regionalismo.

³⁷ cuyo nombre reconocido ante la ley es Alejandro Peralta

La producción escrita³⁸ fue el medio más utilizado para el estudio de las manifestaciones artísticas, los investigadores cusqueños partieron en reconstruir la identidad regional que vino mediante la elaboración letrada que analizó la realización plástica mediante intelectuales cusqueños y estos son Felipe Cossío del Pomar, *Pintura colonial* (1930), Luis E. Valcárcel, *Cuzco, Capital Arqueológica de Sudamérica* (1934). Humberto Vidal Unda, *Hacia un Nuevo Arte Peruano* (1938) *Guía del Cusco para Turistas* (1941) y José Uriel García, *Cusco ciudad de los incas* (1922) y *Guía histórico artístico del Cusco* (1925).

Para el estudio de la historia cultural artística cuzqueña, es necesario el aporte de Zoila Mendoza porque dedicó estudios importantes propuestos en *Crear y Sentir lo nuestro* (2006) además el artículo “Crear y sentir lo nuestro: La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico folklórica en Cusco” (2004). Cuyo provecho específico es “nuestro interés en dicho trabajo es el de analizar este proceso desde las llamadas instituciones culturales que basadas en la ciudad del Cusco han promovido esta producción liderando un proceso de folklorización de la música y danza andina” (Mendoza, 2004, p. 57). Este discurso fue articulado en el movimiento cultural elaborado de la tercera década del siglo XX³⁹, porque los intelectuales y artistas cusqueños asumieron la responsabilidad para proporcionar formas y contenidos específicos dentro de la región cusqueña con el objetivo de integrar el regionalismo.

La hoja de ruta intelectual cusqueña es trazada en esta época por dos facciones de contenido intelectual e ideológico dentro del Cusco que convivieron entre la tercera y cuarta década del siglo XX, la primera de ellas está representada por el Indigenismo, cuya vertiente fue liderada por Luis E. Valcárcel y la segunda estaba influenciada por el mestizaje que tuvo a su exponente más conocido: José Uriel García. Zoila Mendoza propone lo siguiente:

³⁸ En el sub capítulo anterior se explicó la misión de la Universidad Nacional San Antonio Abad, donde se publicó revistas relativas al estudio de las manifestaciones culturales que comprendían desde el folklore, el arte, arqueología, etnología entre otros en medios como la *Revista Universitaria*.

³⁹ Esta parte ya fue analizada en el sub capítulo anterior, denominado la formación de la identidad desde las clases intelectuales.

el movimiento conocido como indianista o del nuevo indio-- denominación que aludía al título del libro de José Uriel García (1930), su principal ideólogo rechazaba una serie de concepciones predominantes entre los miembros de la fase anterior del movimiento indigenista, liderada por Luis E. Valcárcel. Una diferencia importante, por lo menos en cuanto a la comprensión de elementos culturales andinos, es que García dedicó sus esfuerzos a desterrar la idea de que lo contemporáneo andino debía verse como vestigio de lo incaico (Mendoza, 2006, p. 89).

En el Cusco de la época estudiada, el vocablo arte tiende a englobar toda una serie de representaciones y actividades humanas que abarca muchas manifestaciones. Asimismo esta definición hizo posible que disciplinas como el folklore⁴⁰ estén asociadas al campo del arte, de modo que fue entendido en su expresión más amplia y formaron parte del arte. La clase intelectual cusqueña empezó a difundir arte y folklore como señala Mendoza “hacia finales de la década de 1920—y al mismo tiempo que, en espacios nacionales y regionales, los artistas cuzqueños de diversos sectores sociales generaban un repertorio que poco a poco era reconocido como folklórico” (Mendoza, 2006, p. 89). El folklore fue el vehículo usado por muchos intelectuales cusqueños de la época para manifestar la identidad nacional en el regionalismo, Mendoza aclara el panorama:

la promoción estatal del folclor como vía de fomento del nacionalismo; con el desarrollo del movimiento intelectual del neoindianismo que pretendió dejar de lado al incaísmo y estimuló la exaltación de la identidad chola y mestiza ; y con el interés nacional e internacional por el Cusco como centro turístico. (Mendoza, 2006, p. 57).

Se concluye que música y danza aportaron la forma y el contenido para la construcción de la identidad regional y a las diferentes propuestas de identidad nacional.

En los párrafos anteriores se puso en evidencia la construcción de la identidad regional desde el folklore. Ahora se presentan instituciones cuzqueñas relacionadas al arte y folklore cuya presencia enriquece y cohesiona la cultura cusqueña. Dentro de la clase intelectual eclosionó un restringido círculo cultural

⁴⁰ La posición acerca del folklore de José María Arguedas (1911-1969) es la siguiente “qué el folklore estudiará únicamente el saber tradicional de las clases populares saber tradicional es el que se aprende mediante la explicación oral irregular, distinto al que imparten los maestros en las escuelas. Llamamos explicación oral irregular a la manera de como padres y personas mayores, quiénes no han recibido una instrucción escolar suficiente o que son analfabetos, explican de viva voz a un niño o a un joven, en cualquier momento del día mientras cumplen sus ocupaciones, como deben y puedan hacerse ciertas cosas por ejemplo, que qué manera se fabrica una olla o una manta, cómo se siembran las plantas comestibles, cómo se fabrica un instrumento musical, etc.” (Arguedas, 2013, p.533).

que dedicó investigaciones del arte cusqueño mediante publicaciones de artículos periodísticos. La producción de libros en la cual tuvo papel destacado la imprenta y editorial Rozas⁴¹ que divulga importantes libros pertenecientes a destacados intelectuales y pensadores peruanos José Uriel García, Felipe Cossío del Pomar, Humberto Vidal Unda, entre otros.

La fundación de instituciones sirvieron para propalar estudios regionalistas de arte, entre ellos tenemos “El Centro nacional de arte e historia”⁴² centro pionero para enfatizar el pensamiento de los intelectuales cusqueños. Además en la década de 1920 fundaron diversas organizaciones relacionadas al arte, por ejemplo La sociedad anónima de arte, la Sociedad de Bellas Artes; el Centro Nacional de Arte e Historia, y la Escuela de Artes y Oficios, también se editaron las siguientes revistas relacionadas a la producción plástica “*Kuntur, Wifala, Waman Poma, Liwy, Kosko*, con ilustraciones de xilografados y las primeras reproducciones fotográficas de Martín Chambi. *Kosko* contó con colaboradores de Luis E. Valcárcel cuyas ideas se difundirán por todo el altiplano y más al sur” (Kuón, Gutierrez, Gutierrez & Viñuales, G. 2009, p. 29). El Centro *Qosqo* de Arte Nativo⁴³ fundado en 1924 tuvo como nombre primario Centro Musical Cuzco; fue la primera institución cultural en la ciudad que se dedicó a la promoción del arte folclórico de la zona en donde se empezó a tratar el arte mestizo, que tuvo trascendencia histórica:

para el 25 de febrero de 1932 vio la luz en Cuzco el primer número de una nueva revista, Alma Quechua, fundada y dirigida por el Dr. Humberto Pacheco, tribuna para el ideario, la cultura y el arte indigenistas, que no dudaba en afirmar, en sus “palabras iniciales”, que “abordaremos con fe el problema indígena (y) laboremos por la formación de una Pedagogía Nacional. (Kuón, et al 2009, p. 31).

⁴¹ En 1909 se funda la imprenta y editorial de los hermanos Héctor y Gustavo Rozas, de connotada familia de intelectuales y políticos de la ciudad; editará gran número de publicaciones de autores cuzqueños. De sus más notables ediciones están la colección de la *Revista Universitaria* de la San Antonio Abad (Kuón, et al 2009, p. 28).

⁴² El Centro Nacional de Arte e Historia conformado en 1916 con Ángel Vega Enríquez, los hermanos Cosío, José Uriel García y Rafael Aguilar. El punto central que este grupo quería destacar, era el regionalismo del arte en el Perú, en oposición al esnobismo de la intelectualidad limeña que señalaba que en nuestro país se carecía de temas locales para crear arte. (Kuón, et al 2009, p. 29).

⁴³ Se formó el mismo año en que los artistas de la Misión Peruana de Arte Incaico, de la que trataremos luego, volviera de su exitosa gira por Bolivia, Argentina y Uruguay. “Un 6 de noviembre de 1924, reunidos ocho amigos artistas, en el interior de una cafetería o tetería llamada La Rotonda decidieron crear una agrupación de música y danza vernácula que bautizaron con el nombre de Centro Ccosco de Arte Nativo.” (Kuón, et al, 2009, p. 30).

La década de 1930 suscitó cambalaches en la política cultural-artístico cusqueña. Debido a que muchos de los intelectuales ingresaron a la carrera política, por lo tanto desde su escaño lograron promulgar leyes culturales a favor del Cusco, entre ellos tenemos a Luis E. Valcárcel, José Gabriel Cosío Medina, José Uriel García, entre otros. En 1933 se celebró en Argentina el Congreso de Americanistas en la ciudad de La Plata donde se acordó mediante gestiones de intelectuales cusqueños asignar el epíteto “Capital arqueológica de América” a la ciudad del Cusco. Por otro lado el Gobierno peruano mediante la ley 7688 promulgó el 23 de enero de 1933. Finalmente en 1934 se conmemoró el IV centenario de la fundación española del Cusco, que significó entre otras cosas la preocupación por mostrar el arte de la ciudad. Las celebraciones del IV Centenario propiciaron la creación de espacios para la producción de eventos artístico-folklóricos. Estas actividades fueron promovidas e impulsadas por cusqueños sumergidos en el ambiente intelectual y artístico gracias al empoderamiento político de intelectuales. Mendoza afirma que:

por medio de leyes y resoluciones supremas impulsadas por políticos e intelectuales cuzqueños, el Gobierno peruano apoyó una serie de proyectos dirigidos a consolidar el carácter de la ciudad como centro turístico y centro de estudios arqueológicos e históricos. Por ejemplo, entre otras cosas, se declaró a la ciudad del Cuzco como sede del Museo Nacional de Arqueología; se autorizó la creación de una facultad de Historia y Arqueología Americana en la Universidad del Cuzco (Mendoza, 2006, pp. 97-98).

2.2.4 Instituto Americano de Arte

Entre junio y julio de 1937, se realizó en Argentina el Segundo Congreso de Historia de América, cuya preocupación principal estaba destinada para atender el estudio del arte por lo tanto mediante cónclave se acordó la fundación del Instituto Americano de Arte (IAA). José Uriel García volvió al Perú con el encargo de instalar filiales de esta institución y realizar una labor paralela en pro del “acrecentamiento del arte americano. Tiempo después, el 7 de octubre de 1937, García, junto a un grupo de 18 intelectuales y artistas cuzqueños fundó el Instituto Americano de Arte

del Cuzco”⁴⁴ (Kuón, *el al* 2009, p.46) mediante ello acordaron los siguientes estatutos⁴⁵:

según García, además de estimular a los artistas cuzqueños, la función de la institución era la defensa de las inagotables riquezas culturales de la región que se destruían, exportaban o descaracterizaban y que había que protegerlas porque eran también fuente de inspiración para el arte⁵², entendiéndolo en todas sus manifestaciones; el asunto central incidía en que las creaciones de nuestros antepasados como del presente, debían servir para la formación de una conciencia estética continental y particularmente peruana. (Kuón, *el al*, 2009, p. 47. Tomado del Instituto Americano de Arte del Cuzco. Cuaderno de Actas N° 1, 1937).

La institución se fundó el día 5 de octubre de 1937, en el local del rectorado de la Universidad de san Antonio Abad del Cusco. Los socios fundadores fueron: José Uriel García, José Gabriel Cosio, Víctor M. Guillén, Oscar Saldívar, Rafael Aguilar, Alberto delgado, Carlos Lira, Domingo Velasco Astete, Alfredo Yépez Miranda, Federico Ponce de León, Víctor Navarro del Águila, Humberto Vidal Unda, Roberto Latorre, Julio G. Rouvirós, Francisco Olazo, Julio G. Gutiérrez, Manuel Figueroa Aznar, Martín Chambi y Roberto Ojeda⁴⁶. Los fines de la institución son:

- 1.- Conservación de todo el legado artístico de todas las épocas de nuestra historia, mediante iniciativas y gestiones encaminadas a este fin, ante los poderes públicos.
- 2.- Dirección orientadora y consultiva en toda obra de restauración de monumentos y obras de arte de importancia nacional.
- 3.- Labor de estímulo para todas las manifestaciones del Arte Moderno Americano
- 4.- Labor de divulgación artística mediante conferencias, concursos, actuaciones culturales, publicación de una revista y por cuantos medios fuesen considerados como adecuados para tal fin
- 5.-Atender de manera preferencial e inmediata, a la inventariación de los monumentos y objetos de Arte antiguo diseminados en la región; para lo que acopiará, por todos los medios lícitos a su alcance, los fondos necesarios para el cumplimiento de tal propósito. (Instituto Americano de Arte, 1954, p. 383)

La fundación IAA significó en gran medida la incorporación del Cusco al mundo cultural latinoamericano. Según Mendoza “las actividades que promovió el IAA (Cuzco) estaban obviamente dirigidas al reconocimiento del arte mestizo”

⁴⁴ Fue un espacio que estuvo abierto a la colaboración de antiguos miembros del Centro Científico del Cuzco. entre los intelectuales y artistas Víctor Guillén, Domingo Velazco Astete, Carlos Lira, Oscar Saldívar, Alfredo Yépez Miranda, Humberto Vidal Unda, Víctor Navarro del Águila, Francisco Olazo, Julio G. Gutiérrez, Julio Rouvirós y Roberto Latorre, ilustres cuzqueños cuya presencia en el ambiente cultural, político y social de esta ciudad trascendió el tiempo. (Kuón, *el al* 2009, p.47).

⁴⁵ En los siguientes meses, los estatutos y las finalidades de esta institución cuzqueña fueron definiéndose y modificándose ligeramente, pero el tema central fue siempre el énfasis en el hecho de que el arte (entendido de manera amplia) que se propugnaba era tanto el del pasado como el del presente (Mendoza, 2006, p. 163).

⁴⁶ Los miembros mencionados pertenecientes al Instituto americano de Arte, son mencionados en la Revista de Instituto Americano de arte de la siguiente serie año VII, Cuzco, Perú. 1954. Vol. II p. 5

(Mendoza 2006 p. 160); antes de su fundación el Centro *Qosqo* de Arte nativo⁴⁷ llevó a cabo la misión de incorporar el estudio de la música y danza que sirvió de base para plantear el mestizaje en las artes según, Mendoza “esta fusión se podía ver según García, en la música y las danzas folklóricas extendidas en toda la región del Cusco y presentadas, cada vez más, en las ciudades del Cuzco y Lima” (Mendoza, 2006, p. 90). Desde su creación el IAA, trajo consigo una serie de cambios que no se limitaba solamente a la producción académica “de música, danza, teatro considerándola folklórica. Lo novedoso del esfuerzo de la institución fue su posición de tomar en sus manos el estímulo de todas las manifestaciones de arte moderno” (Mendoza, 2006, p. 159), es decir a diferencia de las antiguas asociaciones culturales destinadas al arte el, IAA buscaba englobar toda la producción artística, que se suscitaba en el Cusco y las periferias entonces.

Los nuevos rumbos del IAA, permitieron que la institución tomara en sus manos el estímulo de todas las manifestaciones de arte, entonces fueron integradas actividades pertenecientes al periodo Inca mediante concursos de arte entre ellos tenemos el *santuranticuy*, la escenificación de fiestas antiguas en el caso de *Huara Chicuy* impulsado por el notable Cusqueño Humberto Vidal Unda como expone la siguiente cita:

la actividad del Instituto se volcó en organizar exposiciones y concursos en artes plásticas, de música y danzas populares, de música nativa, danza y teatro, auspiciando emisiones radiales sobre la música folclórica y apostando por dar a conocer con énfasis la creación plástica popular que los socios de la institución definían como aquel producto artístico que era elaborado por personas que no eran profesionales en sus respectivos campos de acción y que estaba inspirado y realizado en los temas y materiales propios de la región. Su actividad central era la organización de eventos alrededor de la celebración del Día y la Semana del Cuzco desde que ésta naciera en 1944 gracias a la idea de uno de sus miembros fundadores, Humberto Vidal Unda. A raíz de esta iniciativa también nació ese mismo año la idea de representar la celebración inca del solsticio de invierno, conocida como Inti Raymi. (Kuón, et al, 2009, p. 47).

⁴⁷ “Como se vio en relación con la producción artístico- folklórica, el Centro *Qosqo* de Arte nativo había asumido, en el ámbito institucional y desde mediados de la década de 1920, la misión de promoverla mediante concursos y representaciones dentro y fuera de Cuzco” (Mendoza, 2006,p. 159).

2.3 Vínculos culturales e intelectuales entre pensadores cusqueños y argentinos

La inclusión de este sub capítulo apuesta por enaltecer los vínculos culturales y el movimiento intelectual cusqueño y argentino, aproximadamente desde 1925 a 1939, disertación adecuada para la investigación. El intercambio cultural entre ambos focos culturales es explicado mediante relaciones comerciales, ideológicas y culturales porque coadyuvaron en el pensamiento de José Uriel García debido a que conceptos importantes vinieron desde Argentina.

La hoja de ruta tendrá la siguiente estructura: la ruta histórica entre ambas ciudades (Cusco y Buenos Aires), la misión del arte incaico, la presencia de la prensa escrita argentina en Cusco (*el diario La prensa*), las revistas gráficas de la época, para finalizar los personajes más influyentes en el contexto cultural del Cusco, para este caso son Ricardo Rojas y Angel Guido desde Argentina y Luis E. Valcárcel desde el Perú.

2.3.1 Ruta cultural

Su existencia se remonta más atrás del virreinato es decir “al siglo XIV cuando el imperio incaico vivía su apogeo, la ruta era conocida como *Capac Ñam* y comprendía desde: Cusco, Puno La Paz, el norte de Argentina y Buenos Aires” (Kuón, *et al*, 2009, p. 17). La ruta geográfica une a estas dos ciudades Cusco y Buenos Aires (Argentina) cuya valía radica en los vínculos de naturaleza económica, comercial, cultural, etc. Es necesario mencionar que en la primera mitad del siglo XX fue vital porque se hizo posible que la ciudad del Cusco haya tenido gran actividad intelectual y cultural.

La construcción del tren sirvió de volición para generar tráfico de negocios “el ferrocarril llegó al Cuzco se hicieron intercambios para todo tipo de uso, y las famosas mulas tucumanas fueron traídas para venderlas a los hacendados y arrieros de la región” (Kuón, *et al*, 2009, p. 17). Asimismo se encuentran el tráfico ganadero, es importante señalar lo siguiente:

de Salta y Córdoba, donde hacían el periodo de “invernada”, salían muchas tropas de mulas que llegaban al Cuzco como se conocía la ruta arrieril, que al Perú desde Argentina en 10 años llegaron 500.000 mulas de servicio de carga, narraba Concolorcorvo. La ruta seguía vigente aún hasta el primer tercio del siglo XX. (Kuón, *el al*, 2009, p. 17).

No sólo Cusco y Buenos Aires mantenían relaciones culturales también ciudades importantes dentro de esta cuenca como Puno, La Paz, Juli, Tilcara, etc. La presencia cultural de La Paz (Bolivia) aperturó otro trayecto que enriquecía las relaciones culturales y para llegar allí “era abordar desde el puerto puneño a orillas del Lago Titicaca, uno de los dos pequeños barcos, el Ollanta o el Atahualpa, hasta el puerto boliviano de Guaqui de donde partía el ferrocarril hacia La Paz (Kuón, *el al*, 2009, p. 17). Para finalizar personajes importantes, José Sabogal y Teófilo Castillo, recorrieron en sus periplos para llegar de Buenos Aires a Cusco o viceversa.

La misión peruana del arte incaico fue una “empresa cultural de teatro y música del Cusco, entre octubre de 1923 y enero de 1924 parte de gira hacia La Paz, Buenos Aires y Montevideo, el elenco estaba conformado por 47 músicos, actores y escritores” (López, 2004, p. 208) Realizaron obras que hicieron referencia al pasado incaico. El periplo comienza “cuando en 1923 llegó a Cusco Roberto Levillier, embajador argentino en el Perú y prestigioso investigador (Valcárcel, 1981, p. 218), asimismo fue recibido por Luis E. Valcárcel que realizó un espectáculo cultural de danzas, música y teatro por lo tanto generó una grata impresión en Levillier, luego de ello relata Valcárcel:

me solicitó que organizara lo que al principio me pareció una sorpresa que escapaba a nuestras posibilidades: una embajada artística que ofreciera en Buenos Aires una muestra de Arte incaico, durante algunas semanas me encargué de buscar al mejor elenco posible... todos los verdaderos intérpretes de nuestro arte vernacular pese a que se nos negó el indispensable apoyo. (Valcárcel, 1981, p.218).

Según López esta empresa cultural tuvo un fuerte impacto para repensar en el Cusco como centro de nacionalidad:

la complejidad formal de la performance andina neoinca respondía al intento de articular la visión temporal andina en la que por un lado, se actualizaba el pasado glorioso como recurso reconstitutorio de la memoria cuzqueña frente al saqueo sistemático del patrimonio arqueológico. Y por otro, se validaba la simultaneidad temporal del pasado, presente y futuro mediante una dinámica compartida por historia y mito. (López, 2004, p. 218).

La dirección de la empresa teatral cayó a manos de Luis E. Valcárcel además de ser responsable de los discursos; Roberto Ojeda estuvo a cargo de la música y Luis Ochoa de las representaciones dramáticas. Entre las obras más importantes que presentaron se encuentran *Kosko piri*, *Puchari- Kori Rafta Sumaj*, *Ñusta* entre otras.

2.3.2 Periódicos y prensa escrita

La misión de la prensa escrita y revistas argentinas en Cusco fueron importantes debido a que los diarios limeños tardaban mucho tiempo en llegar a Cusco. Los diarios argentinos llegaban con mayor facilidad por la ruta cultural y asimismo contribuyó para que se articule la red cultural mediante la circulación de revistas, libros, ideas, etc. Por lo tanto “la red cultural de Argentina aumentará el mercado cultural que generó un fecundo vínculo intelectual a partir de la segunda década del siglo XX” (Kuón, et al, 2009, p.185). La conexión del tren que unía Buenos Aires con La Paz fue considerable porque estaba unida con Puno y por ende al Cuzco y permitía realizar este trayecto con tiempo más adecuado para los fines establecidos:

en este contexto las revistas y periódicos argentinos ingresaban al norte de Bolivia y al sur del Perú con mayor rapidez y con menor costo que los provenientes de Lima. Los diarios *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires se adelantaban por tal caso a *El Comercio* de Lima las revistas. (Kuón, et al, 2009, p. 16).

El diario *La Nación* de Buenos Aires tenía una larga tradición y traían “suplementos literarios que comenzaron en 1905 y en la década del 20 había ampliado su tamaño en la caja de diseño y también en el número de hojas” (Kuón, et al, 2009, p. 185), sin embargo no sólo llegaban diarios como *La Prensa* o *La Nación*, también llegaban revistas que trataban diferentes temas:

entre las que llegaban al Cuzco con regularidad estaban dos fundadas en 1919, las citadas *El gráfico* y *Billiken*, que tuvo gran éxito debido a que estaba inspirada en el muñeco Billy Kent, un muñeco de moda en Estados Unidos. Otras fueron *Peneca* dirigida a jóvenes *La Chacra* (1930) con información sobre agricultura que traía novedades. (Kuón, et al, 2009, p 18).

Por todos estos detalles expuestos, el contacto cultural de libros y revistas creó un mercado intelectual por donde pensadores argentinos y cusqueños lograron crear una gran red cultural.

2.3.3 *El diario La Prensa de Buenos Aires*

El diario *La Prensa de Buenos Aires* fue fundado el 18 de octubre de 1869 por el periodista José Camino Paz. De modo que tuvo presencia en Cusco a partir de 1928. Durante muchas décadas fue uno de los diarios más prestigiosos de Argentina, tanto por su tirada como por la manera de tratar las noticias. El diario llegó a Cusco mediante Fausto Burgos, además escribieron en él: José María Arguedas, Angel Guido, José Uriel García, Luis E. Valcárcel y Martín Chambi, que con sus fotografías colaboró en la difusión de la cultura cuzqueña.

En la década de 1930-1940 el Gobierno argentino fue marcado por el golpe de estado que le propinó el general José Félix Uriburu a Hipólito Yrigoyen entonces presidente de Argentina el 6 de setiembre de 1930, por lo cual el diario *La Prensa* tuvo un papel muy criticado. En esta década el escritor Oswaldo Bayer cuestiona el papel que jugó el diario *La Prensa*. Finalmente dirige su crítica por la complicidad con el gobierno de entonces:

durante la Década Infame (1930-1942) "*La Prensa*" apoyó lo que en aquel entonces se conocía como "la Ley Bazán" («primero, disparo; después, pregunto»), una práctica de ejecución ilegal de personas impuesta por el comisario Víctor Fernández Bazán, responsable de un célebre caso de desaparición de personas detenidas y asesinadas clandestinamente sin juicio en 1936. En 1947 Perón nombró a Bazán como jefe de la Policía Federal y, más adelante, cónsul general en Estocolmo. Al morir fue el único funcionario peronista elogiado por *La Prensa*. (Bayer, 2004, p. 12).

2.3.4 *Personajes que tuvieron presencia intelectual en el Cusco (1925-1939)*

La producción cusqueña de diarios, periódicos y revistas hasta 1928 eran escasas solamente circulaban los diarios *El Sol* y *El Comercio*. La llegada de Fausto Burgos⁴⁸ fue importante porque propició el intercambio cultural entre Cusco y la prensa argentina:

fue el tucumano Fausto Burgos (1888- 1953) quien en 1928, impactado por la prédica reivindicadora de los cuzqueños, vinculó a Valcárcel y García a la Prensa de Buenos Aires y abrió una ventana a un movimiento intelectual que así logró trascender más allá de su región y su país. Cabe acotar, sin embargo, que ya

⁴⁸ Fausto Burgos (1888-1953) la influencia del argentino en el Cusco fue importante porque él fue el enlace que permitió el ingreso de pensadores argentinos al Cusco y también la presencia de cusqueños en la cultura argentina.

Valcárcel había publicado varios artículos en la revista Plus Ultra de Buenos Aires desde el año 1924. (Kuón, *el*, 2009, p.189).

Entre los argentinos que trascendieron en Cusco tenemos a Ricardo Rojas y Angel Guido, la capacidad de estos personajes fue importante porque gracias al uso de la ruta cultural tendida entre estas ciudades, lograron influenciar en los intelectuales cusqueños. La relación cultural entre Cusco y Argentina ha sido trascendente porque determinó el pensamiento de García que junto a Luis Eduardo Valcárcel fueron los primeros intelectuales en publicar en diarios y revistas argentinas mediante redes culturales:

en este fructífero intercambio cultural, se reforzarían los vínculos entre los teóricos argentinos como Martín Noel, Angel Guido y Ricardo Rojas con los cuzqueños José Uriel García y Luis E. Valcárcel, además del apurimeño José María Arguedas que vinieron a apuntalar los sustentos de una variante arquitectónica y artística que tenía una limitada presencia patrimonial en lo arqueológico y que había sido objeto de una secular e intencionada amnesia. (Kuón, *el*, 2009, p.187).

El papel que jugó José Uriel García dentro del ambiente cultural argentino para 1930 es crucial debido a que se desempeñó de columnista habitual en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Además de divulgar el patrimonio cultural e intelectual cuzqueño especialmente del arte inca e virreinal, y de la plástica popular cusqueña; también de la sierra sur peruana mediante el folklore, imaginería etc. Estos artículos ocasionalmente presentan fotografías del célebre puneño Martín Chambi.

Para completar Luis E. Valcárcel, publicó una serie de artículos periodísticos donde coyuntura un discurso regionalista a través de la visión indigenista en periódicos argentinos, en especial en el diario *La Nación* y *La Prensa* de Buenos Aires. Además desde esta tribuna desarrolló lo que se denomina la línea más dura del indigenismo. Finalmente en su libro *Memorias* (1981) dedicó valiosos pasajes de cómo llegó a trabajar para *La Prensa* argentina:

en *El Sol* seguía como colaborador hasta 1930. Y desde 1928 escribía en *La Prensa* de Buenos Aires. Aquel año llegó al Cusco el escritor tucumano Fausto Burgos, hombre con ante pasados indígenas y autor de cuentos relacionados con la vida andina y con el norte de su patria, llegó al Cusco buscando la continuidad de las costumbres y paisajes de su Tucumán; de ese viaje resultó su libro *La cabeza de Wiracocha* publicado en 1932 Burgos quedó muy impresionado por la campaña indigenista que realizábamos con Uriel García y otros compañeros de ideales, razón por la que a este último y a mí, nos invitó a colaborar en *La Prensa*, uno de los más prestigiosos periódicos de la capital argentina (*Memorias*, 1981, p.223).

2.4 La Influencia intelectual de la Argentina en el mestizaje de José Uriel García

José Uriel García mantuvo correspondencia cercana con la cultura argentina desde el Cusco cuyo resultado de esta de esta red cultural se cohesiona mediante la influencia de los pensadores argentinos Ricardo Rojas y Angel Guido. El primero dedicado a la construcción de la identidad nacional desde las letras, el segundo preocupado por descubrir el mestizaje en el arte hispanoamericano. Ambos prepararon el camino para la afirmación de América mestiza mediante el desarrollo de las influencias locales y universales, cuya misión fue la construcción del mestizaje y el estudio del arte mestizo. El propósito de este sub capítulo es articular ideas comunes entre estos pensadores y demostrar la influencia con García y finalmente presentar un orden cronológico adecuado para su mejor comprensión.

2.4.1 Influencia de Ricardo Rojas

La presencia de Ricardo Rojas notable literato argentino y uno de los mayores exponentes del nacionalismo y americanismo de luenga carrera en el mundo de las letras, fue rector de la universidad nacional de Buenos Aires (1926-1930), estudioso de la pedagogía, escritor y pensador, además de ser agente cultural presente en la cultura peruana desde la tercera década del siglo XX en la sierra sur del Perú. En 1938 “publica la obra *Ollantay* inspirada en el drama quechua, que será nuevamente representado en el teatro Colón de Buenos Aires, ahora con artistas argentinos” (Kuón, el al, 2009, p. 20). Finalmente las ideas que desarrolla Rojas se evidencian en la publicación de dos libros fundamentales *Argentinidad* (1922) y *Eurindia* (1924) textos de conceptos novedosos.

La evolución del pensamiento nacionalista de Ricardo Rojas se halló, mediante la preocupación de pensar y repensar ¿qué es Argentina? A partir de ello, pensar en América hispana, como producto de sus reflexiones impulsó y apoyó el proyecto en 1914 para fundar la escuela de Artes Indígenas en la universidad de Tucumán, sostiene que convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado

en el estilización de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena. Por lo que manifiesta que se hará posible adaptar todo ello a las necesidades de la industria y de la vida moderna. Para finalizar esta introducción es pues necesario demostrar la valía de la doctrina *Eurindia* (1924) como libro importante que influyó en la creación de la identidad nacional en los Andes peruanos venido desde Argentina:

teorías europeas como el humanismo, la democracia, la teosofía son lingotes de la liga nueva mi crisol, dentro de la cual se funden con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental. En esta fusión reside el secreto de *Eurindia*. No rechaza lo europeo lo asimila; no reverencia lo americano, lo asimila; lo supera prosigue un alto propósito de autonomía y civilización. (Rojas, 1924, p. 170).

La posición de Rojas no es localista ni universalista, sino concilia a las dos culturas y expone “ni lo indio ni lo español separadamente contienen todo el gaucho espíritu nacional. (Rojas, 1924, p. 349). Para reforzar la idea el autor enfatiza “en esta fusión reside el secreto de *Eurindia*. No rechaza lo europeo; lo asimila; no reverencia lo americano, lo supera” (Rojas, 1924, p. 302). Estos argumentos se manifiestan desde el discurso de asimilación y conciliación expuesto en el mestizaje y formulado en *Argentinidad* (1922) y *Eurindia* (1924).

En primer lugar para dilucidar la influencia de Rojas en García es necesario partir por la delimitación del término indianidad utilizado para explicar el movimiento de la naturaleza como la fuerza creadora que produce movimiento y renueva la cultura por García en *El nuevo indio* (1930). Asimismo tiene significado parecido al término *Eurindia* empleado por Ricardo Rojas en 1924 para manifestar características que le atribuye a la cultura cuyo vínculo siempre es con la tierra. A continuación vienen las características que atribuye el autor a *Eurindia*:

la doctrina de eurindia es de tanta latitud que se funda en fuerzas creadoras de la tierra, y penetra, por la raza en la historia de la civilización humana. Las fuerzas cósmicas así humanizadas se organizan en la conciencia social y el estado democrático. (Rojas, 1924, pp. 169).

En segundo lugar los estudios que realizó Rojas contienen similitudes ideológicas con los del estadounidense Waldo Frank⁴⁹, mediante los términos

⁴⁹ Waldo Frank (1889-1967) contribuyó a enaltecer la idea de pertenecer al continente Americano desde ideas maduras que germinaron en el telurismo y animismo, influyó en los pensadores sudamericanos contemporáneos.

animismo y telurismo conceptos utilizados por ambos. Rojas sostiene que son fuerzas que se amalgaman y construyen las cosas del mundo. Más temprano que García, Rojas mantiene su posición respecto de las propuestas racistas de Domingo Faustino Sarmiento⁵⁰ que denigra el mestizaje en sus teorías raciales en *Conflicto y armonía de las razas* (1884). Sin embargo Ricardo Rojas desde *Argentinidad* (1922) y *Eurindia* (1924) enaltece la convivencia de las razas guiados por el sentido histórico:

a ello respondo que la raza en su estricto sentido antropológico puede individualizarse en caracteres semánticos (las del hombre blanco , negro o cobrizo por ejemplo) pero que la raza en sentido histórico es un fenómeno social espiritual de significación colectiva, determinado por el territorio y un idioma, o sea por un ideal. Según esto, los individuos, cualquiera que sea su procedencia doméstica, obran en función de un grupo histórico, ya sea este el de origen u otro de adopción. (Rojas, 1924, pp. 192).

En tercer lugar Rojas propone que la identidad de Argentina no se encuentra en la ciudad, todo lo contrario, en las periferias por lo que “el alma de la argentinidad vibraba entonces por el instinto, y aunque los gauchos iletrados y los caudillos violentos discernieran bien las doctrinas eran ellos los que servían del destino esencial de nuestra nacionalidad” (Rojas, 1922, p. 365). Más adelante en *Eurindia* (1924) comprende que el hombre es un ser que genera cultura y le atribuye componentes abstractos que son asimilados por la tierra o el espacio geográfico; el animismo nace con la cultura, entonces el autor enaltece que “la raza que puede hasta materializarse en los huesos cuando se la estudia en el individuo conviértase para la historia de la cultura en una entidad superior y a los individuos en cuanto es transcendente y de índole espiritual” (Rojas, 1924, p. 194).

Finalmente la posición respecto al arte, es tratada con poca frecuencia pero deja en claro su intención al respecto. Rojas considera que el arte es importante porque en el se refleja el espíritu de una época por lo que “el arte queda liberado, como antes lo estaba pero se emancipa también el arte con la esperanza de una nueva belleza. El secreto de Eurindia no ha de buscarse tanto en las cosas como en las almas” (Rojas, 1924, p. 364). De modo similar a la formulación teórica que

⁵⁰ Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) mediante el libro *Conflicto y armonía de las razas* (1883) enfatiza que las razas que no son blancas están condenadas a la barbarie a no poseer cultura como la occidental.

hizo García en *El nuevo indio* (1930) sobre el nacimiento del nuevo arte; Rojas reconoce que todo arte que nace es insípido quizá carente de pensamiento autónomo pero luego marcará sus propios caminos “tal actitud meramente defensiva en sus comienzos o de simple curiosidad teórica, va pasando a la acción creadora, que desdeña la mera copia del modelo extranjero, para buscar en nuestro medio histórico, sus fuentes de inspiración” (Rojas, 1924, p. 276).

2.4.2 Influencia de Angel Guido

El respaldo del argentino Angel Guido intelectualmente activo durante la primera mitad del siglo XX, cobra transcendencia porque coadyuvó en el discurso del arte mestizo de José Uriel García⁵¹. Se gradúa de ingeniero civil en 1920, de arquitecto en 1921 en la universidad de Córdoba, su formación académica le llevó a asumir la responsabilidad de plantear la identidad cultural de Argentina y más adelante de Hispanoamérica.

La influencia del pensador Guido se desencadena en tres libros analizados en esta investigación, debido a que son necesarios por que tratan el problema de identidad y autonomía del arte en la América hispana mediante el análisis de la arquitectura y ornamentos. Cuyos tratados son *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial* (1925), *La arquitectura hispanoamericana a través de Wolfflin* (1927) y *El redescubrimiento de América en el arte* (1940), para hacer una breve acotación este último libro está constituido a partir de artículos y conferencias publicadas en Argentina, Uruguay y Bolivia y ostentan hasta 11 años de antigüedad a partir de 1940.

⁵¹ se evidencia en la preocupación que manifestó acerca del problema del arte en la América hispana. La trayectoria de García, antes de 1927, evidencia el monólogo de la tesis doctoral *El Cusco Incaico estudios arqueológicos* (1922). Este fue el hilo conductor que siguió Guido dentro de sus estudios sobre el arte en la América hispana, libros e ideas que fue publicando a lo largo de su vida académica fueron atendidos y asimilados por José Uriel García, cabe enaltecer y mencionar que las ideas que se trabajaron en el capítulo El nuevo arte complemento de *El nuevo indio* (1930) son parecidas a las que se encuentran en *Fusión hispanoindígena en la arquitectura colonial* (1925) y *El redescubrimiento de América en el arte, serie de conferencias y textos* (1940), ambas de Guido.

Por qué son importantes estudiar las ideas de Angel Guido, reflejados en estos textos, es necesario debido a que junto a Ricardo Rojas buscaron sembrar la identidad nacional mediante las influencias precolombina y europea. En el caso de Guido es por el estudio de las cimentaciones y ornamentos, asimismo logra dilucidar por medio del análisis de las edificaciones virreinales e indígenas. Por lo que reconoce a lo que se está enfrentando es vasto y complejo, finalmente el problema de la influencia indígena en la arquitectura americana post colombina de Perú y Bolivia fueron escrutados en su literatura para ser catalogados de mestizo.

Por su parte Guido comparte influencias ideológicas con Rojas en *Eurindia* (1924) del siguiente modo “para bien nuestro, se ha expuesto ya en forma meditada las razones por las que no cabe otro camino para nuestra emancipación estética, que la solución eurindica, propuesta tan eruditamente por Ricardo Rojas” (Guido, 1925, p. 22). Sin embargo el pensamiento de Guido no utiliza el término *eurindia*; utiliza fusión. Como menciona a continuación:

cabe la investigación de la fusión integral dado que esta fusión no constituye realmente la suma aritmética de las dos citadas, sino que ambas se complementaban entre sí, por lo que para sentar nuestra tesis sobre la existencia de una arquitectura admirablemente organizada, en forma definitiva, faltábamos pues presentar nuestro caso en forma integral. (Guido, 1925, p. 99).

El aporte del autor es reconocer el desarrollo del arte nuevo resultado de la fusión de ambas culturas, la europea y nativa, como menciona a continuación “en la región donde se desarrolló y creó, y si se prestan a la fusión con las formas extranjeras inmigradas, lo hacen siempre aceptando la fusión con la influencia más o menos poderosa, pero nunca dejan de manifestar su carácter regional” (Guido, 1925, p. 42). La estructura del pensamiento de Guido es en anhelo de este sub capítulo, para poder encontrar concordancias entre él y García, a continuación se pasará a dilucidar las influencias que se manifiestan.

En primer lugar la influencia del telurismo es un concepto donde se manifiesta la influencia argentina en García. El telurismo como parte fundamental para sustentar el mestizaje ha sido representado en *Eurindia* (1924) que “es pues el motor de la vida y de todo aquello que se encuentra dentro de su perímetro. El indio y el mestizo hombres telúricos por antonomasia y por lo tanto proyección

humanizada del paisaje” (Guido, 1940, p. 92). Bajo estos prolegómenos se tiene la idea general que el alma mestiza fue gestando el nuevo orden mediante la influencia de la geografía y el paisaje por lo que es atendido por Guido de la siguiente manera:

más, apresurémonos en añadir a todo esto, la presencia constante del alma del indio y el espíritu poderoso de aquel fantástico paisaje andino y daremos entonces el secreto del intrincamiento eurindiano que en grandes rasgos trataremos de diseccionar inmediatamente. (Guido, 1925, p. 60).

En segundo lugar la elaboración de los objetos artísticos que fueron fabricados en hispanoamérica después de la llegada de los europeos significa según Guido la intervención de los artistas criollos porque consiguieron reformular el arte venido desde las metrópolis europeas “la expresión plástica adquiere una emotividad nueva, que sostenida por un esqueleto estructural hispano o pseudo-hispano las masas tonificadas por el vigor indígena americano, se exteriorizan con un sabor genuinamente americano” (Guido, 1924, p. 101), entonces se concluye que al intervenir obligadamente los pintores, escultores, tallistas alarifes, y demás artistas fue que “torcieron el orden barroco hispano reemplazándolo por otro nuevo en la historia del arte del mundo el orden indio español americano” (Guido, 1940, p. 92). El problema que presenta Guido a lo largo de sus escritos es demostrar que el arte se desarrolló hasta alcanzar su madurez en América hispana por ello no es copia fiel. Asimismo la intervención de diversos motivos de orden telúrico que se generan en el folklore y tome parte de las representaciones artísticas. En esta cita Guido explica:

aquel barroco criollo, extendido en el campo, lejos de las ciudades populosas, se fue moldeando por la nueva vida del siglo XIX y de este phatos estético de nuestro estilo mestizo se alimentaron luego nuestro riquísimo cancionero popular de la sierra o de la pampa durante el siglo pasado. Todo nuestro folklore más bello procede de aquel estilo que supo vivir limpio de la influencia cosmopolita hasta hoy,, de aquí en otra ocasión llamaremos eurindia arqueológica, a aquel admirable estilo mestizo (Guido, 1940, p. 95).

En tercer lugar el estudio sobre la ornamentación de las iglesias sud peruanas y bolivianas cuyas fachadas, tienden a representar flora y fauna de los Andes como foco cultural y mayor productor de imágenes y simbología y enaltece Guido “en una palabra el centro geográfico del estilo criollo, de su nacimiento, fue la región vertebrada por una línea que uniera, Potosí el Lago Titicaca y Cuzco,

pasando por Arequipa” (Guido, 1924, p.89). El estudio de los ornamentos fueron mencionados dentro de su ciclo de conferencias por la Argentina y Uruguay, cuyas referencias fueron atendidas por García:

la influencia objetiva tiene referencia en los detalles indígenas, que son tales por su expresión natural, objetiva. Comprende esta influencia los elementos zoomorfos como ser: pumas, llamas, serpientes, sapos, etc., estilizados; fitomorfos: como: tallos, hojas y mazorcas de maíz y otros vegetales indígenas o pseudo- indígena ; simbólicos como : estrellas, luna, sol; geométricos como : ajedrezado dentellado, triangulado, meandros, signos escalonados; elementos del folk – lore indígena como ser , medallas, cadenas, penachos, plumas brazaletes. Flechas etc. Aparte de estos detalles existen estructuras que por si mismas desprendiéndose del esqueleto hispano seiscentista, copian figuras indígenas, que puntualizaremos oportunamente. (Guido, 1924, pp. 99-100).

Se concluye que el estudio de los elementos significan fusión entre ambas culturas Guido enaltece a la indiatide mediante la siguiente descripción “tal era su escenario, que pavorosamente trágico –y magníficamente opulento, de Potosí cuando *Kondori* esculpió en piedra viva la imagen del indio sozyugado, la efigie simbólica del mitayo: La indiatide” (Guido, 1940, p. 1931). Asimismo también elementos de figuras de fauna, flora y cosmológicas que se manifiestan en las fachadas de las iglesias que pertenecer a la ruta cultural entre Cusco y Buenos Aires. Por lo que estos elementos simbólicos son estudiados por García, quién la designó como muestra de la fusión entre ambas culturas.

CAPÍTULO III

PENSAMIENTO Y ARTE MESTIZO DE JOSÉ URIEL GARCÍA

3.1 Reseña biográfica de José Uriel García

En las investigaciones biográficas del ensayista cusqueño José Uriel García Ochoa existen solamente dos fuentes escritas. La de José Tamayo Herrera y la de Osmar Gonzales, sin embargo acumulan datos biográficos que coadyuvaron a reconstruir lo poco que se conoce. Asimismo se ha hecho una entrevista al doctor Uriel García Cáceres⁵², que amablemente accedió y aportó valiosos testimonios que sirvieron para concatenar etapas no conocidas.

José Uriel García Ochoa, nació en San Sebastián, distrito del Cusco el 8 de setiembre de 1884, fue su madre doña Josefa García, con quien compartió su infancia, José Tamayo Herrera aclara el panorama de estos años:

en su niñez y su juventud estudió en el colegio Americano, de Francisco Sivrichi Ramos, en donde además ejerció algunos trabajos mientras se educaba. Ingresó en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), en 1907 y se unió después al grupo de la generación de la Sierra, como uno de sus miembros más conspicuos, en 1911 se convirtió en pionero flamante del “Neoincaismo” con su tesis, “El arte incaico del Cuzco” que le sirvió para graduarse de doctor en letras obteniendo el grado de Abogado y empezó a profesar en el Colegio Nacional de Ciencias. (Tamayo, 1971, p. 197).

En este periodo que abarcan estudios universitarios y labores de docente (1907-1920) se involucró en acontecimientos trascendentales, que fueron impulsados mediante los círculos intelectuales cusqueños, como las revueltas estudiantiles y la fundación de revistas culturales. El pensamiento de García fue madurando mediante la reforma Universitaria de la UNSAAC (1909), lo que significó el inicio de la revolución educativa universitaria con la llegada de Albert

⁵² La entrevista se realizó el 15 de junio de 2016 a Uriel García Cáceres.

Anthony Giesecke⁵³ al Cusco y a la UNSAAC y contribuye al desarrollo académico y con quien tuvo una gran amistad. Esta etapa de su vida estuvo marcada por el desarrollo de estudios arqueológicos de corte positivista⁵⁴. Luego de estas vivencias en los claustros universitarios, García formó su hogar:

José Uriel García Ochoa se casó con Aurelia Cáceres Pimentel en los primeros años de la década del 20, y fruto del matrimonio tuvo un Hijo de nombre Uriel⁵⁵, dentro de la vida personal de García es necesario mencionar que mantuvo amistades con Martín Chambi y José Sabogal, quienes compartían ideas comunes, prueba de su amistad es la litografía del retrato de García por José Sabogal. (García, entrevista 15 Junio de 2016 al Doctor Uriel García Cáceres).

Es necesario tener en cuenta que hizo carrera en la UNSAAC. Trabajó en la biblioteca durante estos años fue publicando artículos de temática histórica y artística en la *Revista Universitaria* del Cusco, revista *Kuntur*, y la revista *Qosqo*, además dentro de su estancia en la UNSAAC tuvo ansias de ser Rector de la susodicha casa de estudios:

a fines de 1927 fue candidato al rectorado de San Antonio Abad, apoyado por un grupo de estudiantes, pero fue vencido por Eufasio Álvarez que tenía el apoyo de la mayoría de la docencia. Ese mismo año se integró al Grupo Resurgimiento y en 1930 fue director del colegio nacional de Ciencias y, en 1932 ingresó a la Universidad San Marcos para dictar la cátedra de Sociología peruana y dirigir la escuela pre-universitaria. (Tamayo, 1980, p.1971).

A inicios de 1930 hubo en el Cusco una serie de revueltas por la caída del presidente Augusto B. Leguía, en medio de este proceso intelectuales y políticos fueron perseguidos. El gobierno de Luis M. Sánchez Cerro (1930-1931) le fue hostil. García se vió obligado a buscar refugio para protegerse de la represión como aclara Gonzales: “ante las penurias que debía pasar, y como una forma de procurarse ingresos, enviaría artículos de carácter antropológico sobre la sierra peruana al diario La Prensa, de Buenos Aires” (Gonzales, 2013, p.3). Luego viajó a Panamá en 1935 para ofrecer una serie de conferencias sobre temas de arte peruano en el Centro de Estudios Pedagógicos e Hispanoamericanos⁵⁶.

⁵³ Albert Anthony Giesecke (1883-1968) fue designado como rector de la universidad San Antonio Abad del Cusco en 1910, debido al problema que se suscitó en esta casa de estudios

⁵⁴ Sistema educativo que trajo consigo Albert Giesecke.

⁵⁵ Entrevista realizada en 15 Junio de 2016 al doctor Uriel García Cáceres.

⁵⁶ Participaron en ese encuentro varias personalidades, como: Ramón Grau San Martín, catedrático y ex presidente de Cuba; José Antonio Encinas, pedagogo peruano; Raúl Carranca y Trujillo, catedrático de la Universidad de México; el escritor ecuatoriano José Gabriel Navarro; Fernando

Referencia importante sobre la trayectoria pedagógica de José Uriel García se encuentra en la *Revista Universitaria* del Cusco, publicada en 1938. Este documento corrobora y aclara la familiaridad con la disciplina de Historia del Arte y la enseñanza en la UNSAAC y la preocupación por divulgarla a través del continente Americano:

fue profesor de Historia en el colegio Nacional de Segunda Enseñanza del Cuzco, de donde es natural y Director de dicho establecimiento en 1930, ejerció la cátedra de sociología peruana en la universidad de San Marcos de Lima, entre 1931-1932. Actualmente desempeña las cátedras de Arqueología peruana e Historia del Arte Peruano en la universidad del Cuzco, como titular. Desempeña la presidencia del Instituto Americano de Artes y cuya fundación sede central es en Buenos Aires y cuya fundación fue consecuencia del II congreso de Historia de América realizado últimamente en aquella capital a donde concurrió en calidad de invitado de honor. Dio conferencia sobre arte y sociología peruanas, en los últimos años de 1935, 1936 y 1937, en Panamá, Santiago de Chile, La Paz y Buenos Aires, a invitación de centros culturales o universidades de cada uno de los países nombrados. (Anónimo, 1938, p. 148).

Para ampliar los datos biográficos, después de 1937⁵⁷, cabe mencionar que a partir de la elección parlamentaria, García se instaló definitivamente a Lima, por otra parte le propicia ingresar como catedrático en la Universidad nacional mayor de San Marcos. Entonces se asevera que se inicia en la vida política elegido en dos periodos, la primera de 1939 a 1945, la segunda de 1950-1956, fue senador por el Cusco, durante el Gobierno de Manuel Pardo. El historiador cusqueño José Tamayo Herrera resume la carrera política del ensayista cusqueño:

durante el periodo y gracias a sus gestiones se reconocieron la Federación de Trabajadores del Cuzco y la Sociedad Mutua de Empleados. En 1950, fue elegido nuevamente por minoría, senador por el Cuzco, cumpliendo su periodo hasta 1956 y durante el cual ejerció una discreta oposición al gobierno de Odría, particularmente

Leal, pintor bolivariano. A estos nombres, García agrega: "Simultáneamente con el desarrollo de estas conferencias dictaban cursos especiales en el local del Instituto Nacional el escritor y poeta nicaragüense, iniciador para la fundación del Centro, Salomón de la Selva, sobre problemas culturales de Latinoamérica; el publicista boliviano, residente en Nueva York, Gastón Nerval, sobre la doctrina de Monroe; los profesores de las universidades de Estados Unidos, Vanhorden Shaw y Wilson, sobre problemas raciales de Latinoamérica. Fuera de lecciones didácticas, de diverso orden, a cargo de muchos otros profesores de ambos sexos. Igualmente, se exhibían en salas especiales las muestras de pintura colonial y contemporánea de diversos países, sobresaliendo las de los peruanos José Sabogal, Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvallo, Pantigoso. "El Centro de Estudios Hispanoamericanos de Panamá". (García, 1936, p. 15).

⁵⁷ Dos años más tarde en julio de 1937, se llevó a cabo el II congreso internacional de historia de América en la ciudad de Buenos Aires (Argentina) fijándose como sede central la susodicha capital argentina. García asistió a este evento cultural en calidad de invitado de honor y delegado de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, el ilustre intelectual luego del evento regresó al Cusco trayendo bajo el brazo el acuerdo de, fundar instituciones de orientación cultural que agrupen a todos los artistas e intelectuales.

en lo que se refiere al problema del petróleo. Durante esta época fue profesor de Historia del Arte. (Tamayo, 1980, p.198).

José Uriel García murió en Lima el 27 de julio de 1965. Que ofreció un nuevo punto de vista para observar el Perú, desde el estudio del arte y de como este se refleja en la sociedad.

La producción intelectual de José Uriel García, se materializa mediante el ensayo, medio más apropiado para la producción intelectual, sus escritos en diarios, revistas, periódicos y sobre todo en libros donde propone el mestizaje cultural. Para comenzar se tiene su tesis universitaria sobre la arquitectura incaica: “El arte inkaico en el Cuzco”, presentada en 1911; luego presenta *Cusco la ciudad de los Incas estudios arqueológicos* (1922), investigación para sustentar su tesis doctoral⁵⁸, luego escribe *Guía Histórico- artística del Cusco, homenaje al centenario de Ayacucho*, publicado en 1925, en este texto parte por estudiar al Cusco como foco cultural que concilia el pasado Incaico y el pasado virreinal. En 1930, publica su obra polémica titulada *El nuevo Indio*, que desarrolla ideas que maduró a lo largo de 5 años, lo interesante es que, pese a estar relacionado con el círculo intelectual de José Carlos Mariátegui, no utiliza el marxismo para fundamentar su teoría, mas bien propone una nueva manera de entender la sociedad que sería el análisis del Perú desde el estudio telúrico y la relación entre la naturaleza y el hombre. Finalmente escribió *Pueblos y paisajes sud peruanos* (1955), libro que evoca artículos escritos a lo largo de su vida intelectual⁵⁹, en el que destaca la importancia del paisaje, el arte y el folklore como constructores de la identidad nacional.

José Uriel García publica una serie de artículos de diferentes disciplinas en las siguientes revistas: la *Revista Universitaria* del Cusco durante una década aproximadamente, en ellos hizo notar su postura académica y su anhelo como investigador del pasado cultural cusqueño, en *La Sierra* del Cusco, que duró solo dos años y la *Revista Qosqo*. Colaboró también en importantes publicaciones de su tiempo, como: *Boletín Titikaka*, donde mantuvo amistad e intercambio de ideas

⁵⁸ Entrevista hecha a Uriel García el 15 de junio de 2016.

⁵⁹ Entrevista hecha a Uriel García el 15 de junio de 2016.

con Gamaliel Churata, Arturo Pablo Peralta Miranda, revista *Amauta* en la que se encuentran numerosos artículos de diferentes temas como estudios sobre música, la revista *Kuntur* donde publica “Los antecedentes intelectuales del nuevo indio”, los artículos escritos y publicados en *La Prensa* de Buenos Aires (1931-1939)⁶⁰ donde escribió cuarenta y tres artículos de temas folklóricos, sociológicos y arte, finalmente las publicaciones en la revista *Cuadernos Americanos* en la década del cincuenta (1950), con tres artículos importantes con temas relacionados a sociología peruana y de análisis del arte cusqueño.

3.2- El pensamiento de José Uriel García

3.2.1 Evolución del mestizaje de José Uriel García

El mestizaje de García, estuvo guiado por un proceso de maduración en forma gradual y paulatina, se fue gestando temprano en las publicaciones en artículos, revistas y periódicos. De modo que abarca desde 1922 hasta 1939. Finalmente las ideas referenciadas tienen el propósito de representar los cambios que se fueron imponiendo en detrimento de las anteriores. A continuación se presenta un breve seguimiento del mestizaje.

En 1921, publica en *Revista Universitaria* del Cusco el artículo “El Cusco Incaico” donde propone al Cusco como foco cultural de América porque irradia vestigios arqueológicos, además despliega tímidos esbozos de insertar a Cusco al arte peruano y le enaltece: canon mayor del arte en la cultura cusqueña y de América. En el que destaca “este arte original, bello i que se hace cada vez más enigmático porque aquí tuvo nuestra nacionalidad su cuna, porque en esta fue la sede de un extenso poderío político i el foco de donde irradiaba por los confines de América” (García, 1921, p. 117).

⁶⁰ Los artículos mencionados fueron entregados por el doctor Uriel García Cáceres para realizar los estudios pertinentes sobre el pensamiento de José Uriel García.

En 1924 publica en *Revista Universitaria* del Cusco “El Cusco de la Colonia”, en el que evidencia la introducción del mestizo a la cultura peruana y enfatiza que “no volveremos a ser incas o incaicos puros, pero tampoco continuaremos siendo coloniales, simplemente mestizos” (García, 1924, p. 32). Esta inclusión del mestizo tuvo confrontación con la cultura Inca, calificada de sistema rígido según el autor por lo que “cada cultura tiene su universo propio su conformación cósmica completa armoniosa dentro del cual se ensancha la vida, el alma, la duración o temporalidad” (García, 1924, p. 31).

En 1925 se considera el inicio de la problematización de la cultura peruana y la influencia de pensadores argentinos⁶¹. Mediante “El movimiento filosófico contemporáneo y los ideales nacionalistas” en *Revista Universitaria* del Cusco. Tamayo Herrera considera que en este artículo García sentó las bases de una nueva etapa porque asimila conceptos teluristas y regionalistas que son trabajados más adelante en *El nuevo indio* (1930). En consecuencia, entiende que cada cultura tiene vida propia “las culturas tienen su alma propia de donde un criterio histórico más hondo aplicará distintos modos de sorprender el ritmo espiritual de cada pueblo de cada cultura” (García, 1925, p. 28). Para concluir, García cuestiona del rigor de las ciencias fácticas por la inoperancia de explicar con certeza el pasado cultural. Por lo que le llevaron a cuestionar e incursionar en la intuición:

la historia no puede tener el rigor matemático de la ciencia porque tanto el hecho histórico, como el psíquico rebasa de la causalidad de acontecer físico o mecánico, igualmente las leyes históricas son de naturaleza distinta a las leyes físico-químicas que son deterministas y aplicables a la cantidad en tanto que todo hecho histórico como toda actividad de la conciencia profunda, es cualidad individual, heterogeneidad, libertad individual heterogeneidad libertad. (García, 1925, p.28).

En 1927 publica en la revista *Kuntur* el artículo “El nuevo indio: los antecedentes morales” en el cual propone edificar el andamiaje del mestizaje que, represente a todos los seres humanos del continente sin ninguna distinción y aclara que “en este sentido entiéndanlo bien las juventudes de América, nacionalismo tiene que ser universalismo, y esta cultura por venir será obra del nuevo indio” (García, 1927, p.18).

⁶¹ Como se analizó en el capítulo II la influencia de García tuvo dos rutas, la peruana y la argentina, en la última intervinieron de manera importante Ricardo Rojas y Angel Guido.

En 1930 publica *El nuevo indio*, comprende dos partes, la primera dedicada al estudio de la cultura incaica y en la segunda dedicada a la cultura mestiza⁶². Enfatiza el mestizaje como vía única de la igualdad cultural del Perú. Asimismo manifiesta ingredientes en la construcción del mestizaje por lo que fue incluyendo agentes culturales que mantienen dialogo constante entre ellos y reciben los nombres egregios, chola y artista popular. También envuelve a las instituciones públicas que conforman la organización política: la iglesia y el poder de las clases sociales que oprimen al pueblo. Para García el inicio del pueblo mestizo surgió del caos “que sobrevino del Tahuantinsuyo desde el cataclismo de la conquista. Esos pueblos autóctonos que poco a poco iban apoderándose de la llanura, bajo el régimen de los incas, volvieron despavoridos, ni más ni menos que siglos atrás” (García, 1930, p. 178).

En la década de 1930 publica dos artículos que siguen el hilo conductor de *El nuevo indio* (1930). El primero “La arquitectura colonial del Cusco” (1936), texto publicado en *Revista universitaria* del Cusco donde logra fundir la historia y el arte en las impresiones de la época por lo que da más importancia al arte como herencia cultural proyectado al mestizaje cultural. Asimismo coincide con su labor docente de arte peruano en la Universidad nacional Mayor de San Marcos. El segundo “La América Mestiza” (1938) publicado en *Revista universitaria* del Cusco, representa el resumen de las ideas trabajadas a lo largo de diecisiete años. Para concluir el mestizo es agente cultural similar al que fue presentado en *El nuevo indio* (1930) por lo que deja de ser periferia para situarse en el centro de la cultura peruana su valía es importante porque transforma el mundo mediante el arte y las producciones culturales. Para finalizar el mestizaje de García hasta 1939 no confronta con los fenómenos sociales que sacudieron al Cusco. Los intereses del autor van por el ensayo porque es más literaria que histórica.

⁶² José Uriel García dentro de su nuevo indio utiliza la palabra “nuevo” generalmente para reemplazar a la palabra mestizo, es así que tiene capítulos denominados como el nuevo arte o los nuevos indios.

3.2.2 El mestizaje de José Uriel García

El mestizaje de García presenta una nueva metodología⁶³ en la elaboración del discurso intelectual para el análisis de las sociedades⁶⁴, el mestizaje, premisa propuesta por el autor es atribuido mediante el telurismo como tesis principal. Para sustentar el telurismo afirma que la sangre y la raza únicamente separan a los hombres, sin embargo propone que los hombres están unidos por el espíritu y por lo tanto es posible pensar en una América mestiza siempre y cuando se logre la cultura mestiza y negar todo concepto racial.

La construcción de la teoría del mestizaje cultural se fue cohesionando por la integración de términos prioritarios que contribuyeron en García, El primero recibe la denominación de telurismo⁶⁵, le denomina foco cultural porque ha sido el creador de la vitalidad que le encausa por el estudio de la sierra sur peruana. El segundo se denomina indianidad⁶⁶, se manifiesta y perdura como ansia o voluntad creadora “y ese sentimiento se nutre de los andes, emocionalmente, y del universo, idealmente. Nuestro nacionalismo artístico será acentuar la emoción y la idea de originalidad” (García, 1930, p.159); también le atribuye cualidades trascendentales de ser el motor que renueva y genera vida dentro del continente Americano. Asimismo le atribuye la cualidad de dirigir el destino de la sociedad; a diferencia de Ricardo Rojas, García no le llama *Eurindia*; le llama indianidad, quién representa el espíritu absoluto del suelo peruano y Americano, y se encuentra por encima de los dos cuerpos históricos que reciben el nombre de incanidad e hispanidad, estos cuerpos históricos son complementos de indianidad, que tiene

⁶³ Uno de los acontecimientos históricos más importantes en el mestizaje como alternativa de identidad es el de García porque, emergió como reacción al positivismo racial de la época y, fue el marco idóneo para desarrollar y estructurar la propuesta teórica del mestizaje; en detrimento del positivismo racial dentro de la cultura limeña de la tercera década del siglo XX, en el Cusco hubo una fuerte aceptación al positivismo racial y este fue desarrollado por antropólogos y médicos cusqueños como: Antonio Lorena (1849-1932).

⁶⁴ Revisar el libro de Augusto Salazar Bondy. *La filosofía en el Perú* (1954).

⁶⁵ que desde sus inicios manifestaba gran preocupación por la cultura cusqueña, mostrando al Cusco como un cuerpo en donde se encuentran dos identidades: la Incaica y la virreinal, fruto de estas certezas es el libro *Cusco ciudad de los Incas estudios arqueológicos* (1922),

⁶⁶ La indianidad es para García el ingrediente necesario para el desarrollo del telurismo, la indianidad como término y significado fue asimilado desde la producción intelectual de Ricardo Rojas, quien es el creador de *Eurindia* (1924).

el mismo papel de construir y reconstruir todo lo que abarque la cultura humana como la *Eurindia* (1924) de Ricardo Rojas.

La posición de García sobre la dominación española del siglo XVI en el continente Americano no es beligerante; es conciliadora y optimista. El autor le califica de tragedia psicológica y enfatiza que fue el inicio de la cultura mestiza “la conquista de América es el proceso de amestizamiento que no ha terminado hasta ahora y que viene generando hondos problemas desde los biológicos hasta los sociales” (García, 1938, p. 139). Reconoce que los españoles trajeron una serie de cambios importantes, por ejemplo, ante las distancias serranas los antiguos peruanos no contaban con rueda y animales rápidos para transportarse, entonces con la llegada de los españoles objetos y animales propiciaron un nuevo ciclo, la inclusión del caballo y la rueda a nuestra geografía agreste y basta para el nacimiento de un nuevo mundo. Es más, acepta sin emitir críticas en contra:

la incursión de otros elementos que favorecieron el desarrollo del nuevo mundo la conquista de América es el proceso de amestizamiento que no ha terminado hasta ahora y que viene generando hondos problemas desde los biológicos hasta los sociales. (García, 1938, p.139).

La conquista fue para García una tragedia compartida entre los conquistadores y conquistados, puesto que ambas culturas, la dominante y sometida se asimilaron mutuamente y crearon una cultura nueva. El autor se esfuerza en demostrar el mestizaje desde el fenómeno cultural y es importante recalcar que el mestizo no tiene raíces biológicas, todo lo contrario:

de primera intención queremos aclarar que al decir “cultura mestiza” no nos referimos precisamente a la producida por el descendiente fisiológico del español y de la india, sino al fruto del choque entre la cultura invasora, europea, y la autóctona, que implica al hombre social y no al individuo fisiológico. (García, 1950, p.64).

El virreinato es la lucha por apropiarse de la nueva tierra porque indica el enfrentamiento cultural. Además sostiene que mediante ella nace un continente distinto denominado el nuevo mundo, lleno de grandeza y energía. La importancia de la América indígena en la formación del virreinato es porque, según García, “se transforma, valga decir, se amestiza, viene a ser escenario de una, acción que no puede ser del todo europea ni indígena sino el resultado de la concurrencia de

ambos elementos” (García, 1938, p.141), y estas dos identidades culturales se complementaron para forjar una nueva identidad colectiva:

son las grandes figuras españolas que crearon y crean obras de valor americano y son aquellos indios esclarecidos que, igualmente fueron o son artistas poetas y pensadores, caudillos democráticos o populares, paladines de la América nueva de la América fusionada o inyectada de nueva sangre o nuevas savias. (García, 1938, p.146).

La ambición de García fue la de definir al hombre mestizo porque dentro de la cultura peruana el autor le separa de la organización social y política del virreinato. Sin embargo le atribuye parte del proceso natural e histórico para limpiarlo de las influencias filosóficas y culturales de occidente. Cuya finalidad es presentar al hombre mestizo del continente Americano. Se concluye que es necesario hacerlo parte del orden natural, porque está constituido mediante el telurismo y animismo, por lo que se rige, piensa y actúa de acuerdo al orden del telurismo. García entiende que todo guarda relación coherente en la tradición popular, a continuación:

su acción histórica sobre nuevas tierras sigue creando la tradición, el folklore, las costumbres, la moral etc. Es el conductor de lo tradicional y el trasmutador de valores pudiera decirse, pues aquello que asimila de los otros elementos lo torna en primitivo, pero en un primitivo cada vez nuevo y distinto. (García, 1938, p.147).

El hombre mestizo es importante para García porque complejiza el legado de las dos identidades y toma del “indio tradicional de la América autóctona, como simplifica la complejidad que le da el invasor, es el resultado del indio que asciende a la nueva América, como el español o invasor que se sumerge en las entrañas de la tierra” (García, 1938, p. 147). Entonces el mestizo se manifiesta por medio de la geografía, como sucede con el mestizaje cultural que se une a la indianidad y continúa sin descanso con su labor de transformar el mundo. Se concluye que el mestizaje es equilibrio entre las dos identidades y, ha construido hombres castizos propios de cada región del continente, todos ellos con costumbres propias asociados a la geografía que explica magistralmente “erguidos sobre el lomo de ese noble bruto invasor nace la vida popular el gaucho argentino, el karabotas de Titikaka, el rastreador de las serranías del Perú, dramáticas figuras de los pueblos mestizos de América” (García, 1938, p. 140).

3.2.3 *El desarrollo de la Cultura*⁶⁷ según José Uriel García

El Cholo y la Chola son los nuevos padres de la dinastía fruto del odio que explica García: “al mismo tiempo, acrecientan el drama de los Andes, de esos amores y de esos odios entre las fragosidades andinas surgió el alma mestiza que da vigor emotivo a la tierra como carácter personal al hombre” (García, 1930, p. 111). Por lo que el dolor serrano matizado por el odio creó la vida en las periferias de la ciudad, asimismo el indio pretérito en el espacio preso del dolor de la sierra, quedó remiso a la marcha pero en su afán de no formar parte de la cultura occidental fue asimilado por la voluntad. Para el autor, el indio es voluntad acometida y dio aportes a la cultura nueva, “el dolor serrano creo el pueblo mestizo dentro de él, otro sentido de la vida. Y fue la trama de la vida no solo del indio sino aun del invasor, aventurero que se dejó dominar y vencer por el dolor de las montañas” (García, 1930, p. 115).

La cultura peruana se mueve al ritmo de los cambios sociales y este fue el marco idóneo para que eclosione la nueva cultura, según el autor aquella que se gestó en las periferias y que ha contribuido substancialmente para hacer del Perú una cultura mestiza, asimismo pone énfasis en resolver el mestizaje como dialéctica⁶⁸ entonces “la cultura mestiza es pues la auténtica peruanidad un crisol. Su savia es dialéctica porque está en constante cambio, porque es cada vez el presente nuevo que modifica al pasado rutinario y envejecido” (García, 1945, p. 67)⁶⁹. Además la cultura de la periferia es el resultado de la lucha entre identidades culturales y, una de sus contribuciones más importantes consiste que en ella existe libertad creadora, que no es otra cosa que la manifestación de la voluntad lugar donde es permitido crear y rehacer el mundo. El discurso de García enaltece que en las periferias el sistema de control político era menos rígido a diferencia de las

⁶⁷ García plantea que el inicio de la cultura peruana empieza con la llegada de los hispanos, y fruto de la usurpación a la india nació el cholo y la chola.

⁶⁸ Dialéctica es entendida por José Uriel García como el movimiento generado por la indianidad que produce cambios en el devenir cultural y genera nuevas perspectivas amparadas desde luego en la indianidad.

⁶⁹ La presencia de este artículo obedece a 1945, porque ahí se encuentran respuestas necesarias para sustentar la cita propuesta “Problemas de la sociología peruana”, en *Cuadernos Americanos*, México.

ciudades en las que fue drástico y controlado. En síntesis se concluye que la gestación de una nueva cultura venida de las periferias fue el factor más importante que propició el mestizaje cultural.

El desarrollo de la cultura mestiza fue mediante la lucha constante entre dos fuerzas y entidades culturales opuestas entre sí. Cuyo resultado es el sincretismo por ejemplo, el resultado entre tesis y antítesis es síntesis, entonces se concluye que el resultado de la Conquista es el mestizo.

García sostiene que para que fluya la cultura peruana todo tiene su contraparte o adversario, entre los ejemplos se encuentran: la cabaña india odia al pueblo mestizo, como la aldea esta en pugna con la ciudad, luego la lucha se traslada a los actores sociales entre la india y la chola, la cantina y la picantería; también a los aspectos geográficos la costa y la sierra, y finalmente al arte, entre el barroco con el arte de las periferias. Todos estos ingredientes hacen que la cultura entre en constantes cambios para que emerjan nuevos matices del resultado entre esta contraposición de ideas.

El movimiento de la cultura peruana se rige por la lucha entre dos identidades, la cultura dominante o la hispanista y la cultura sometida o indígena. La estructura de la cultura peruana está dirigida por una élite rígida que no admite cambios y se mantiene en el poder luego de modificar sustancialmente el mundo andino. También introdujo cambios substanciales de pensamiento que se evidencian en religión, filosofía y arte. Sin desviarnos del tema, el régimen hispano fomentó en “las multitudes indígenas la conservación e incremento de las antiguas costumbres y fiestas adaptándolas a la nueva situación y procurando entre ellas la emulación en provecho de la dominación” (García, 1937, p.137), Se concluye que de la cultura indígena ha sobrevivido solo aspectos culturales separadas entre sí que buscan redimir su situación.

Hasta el presente se ha encontrado elementos de vital importancia que hicieron posible que la cultura peruana se renueve a partir de los cambios sociales, políticos, etc. sin embargo el problema principal fue hallar ¿qué fuerzas intervienen en la dialéctica de García? En el devenir intelectual existe una causa que genera

movimiento y cambios sustanciales y recibe la denominación de voluntad. La voluntad es el primer principio cuyo impacto se formuló en el mundo andino y, es el principio que hizo posible los cambios, asimismo este vino de Europa. La voluntad hizo posible que los Andes se transformen a tal punto que lo llamaríamos nuevos Andes porque contienen la velocidad y la fuerza ya sea de sus animales o de su tecnología y está impregnado de nueva energía que trajeron los españoles. ¿Qué es voluntad para García? La voluntad es creación y movimiento, ella genera modificación cultural y ¿cómo se manifiesta en el mundo andino? Mediante dos formas: el odio en gran medida y “el dolor en menor medida, la contienda entre las dos voluntades engendró por toda la sierra, dolor y odio como elementos anímicos, actores y positivos; odio y dolor acrecentado por el tercer elemento de la vida: la tierra” (García, 1930, p. 114).

Una de sus contribuciones fue el hallazgo del agente cultural fundamental para que la cultura mestiza tenga volición, cuyo nombre responde al de chola. El autor hace referencia que “la vitalidad del pueblo mestizo así como su aptitud creadora de arte popular, se potencia y se desborda en la chola” (García, 1930, p. 207), ella es el demiurgo o la creadora que sale de la caverna de la nacionalidad para re-crear el mundo y hacerlo mestizo. García presenta cualidades de la chola mediante el siguiente discurso:

de ese modo, la mujer india fue el espíritu bravío que defendió la indianidad, más que el hombre. Porque aún cuando aceptase serenamente al marido español, después de todo, ella no se entregaba con el alma, ni con su amor y al concebir al hijo que le imponía al punto la pasión lugareña, el sentimiento de la patria nativa, la emoción de la tierra, la ternura por la cuna; en una palabra, el papel de la india fue la de ligar a la prole no precisamente al pasado ni a la historia, sino al territorio y al hogar. (García, 1930, p.157).

La misión de la chola dentro de la cultura es importante porque es el agente mediador. Al crear lugares culturales, sociales artísticos etc. de encuentro los transforma y vuelve mestizos. Por lo tanto el autor hace una serie de comparaciones entre el cholo y la chola, para enaltecer sus cualidades “la chola es más trabajadora que el hombre y tiene más afanes de adquirir poder económico. Hace los cargos, en las festividades religiosas y sostiene al amante al cholo vago y ocioso que la explota y la hace trabajar a golpes” (García, 1930, p. 211). Con todo lo expuesto se colige que ella es quien trabaja en las chicherías y asimila los

lenguajes y culturas extraños y las hace mestizos. Esta imagen idealizada de la chola es representada en la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas. Por consiguiente la crítica de Mario Vargas Llosa es que Arguedas asimila las ideas de José Uriel García, porque existe una matrona con el nombre de doña Felipa en la chichería que es un lugar donde ella hace que las culturas se encuentren entre sí y se toleren hasta el punto de mezclarse, esta representación de Arguedas es la manifestación idealizada que mantenía García para la chola.

3.2.4 *Propuesta de identidad*

La identidad fue el gran problema de ardua tarea para los intelectuales cusqueños, limeños, trujillanos, etc. de la primera mitad del siglo XX. La búsqueda de las auténticas manifestaciones culturales se fue gestando mediante el estudio de las costumbres con la finalidad de establecer diferencias entre unos y otros. El discurso se sirvió de la delimitación geográfica, el clima o los contactos culturales con otras metrópolis sudamericanas o europeas. La identidad regional de García se manifiesta mediante la producción cultural del mestizo como actor social de la cultura peruana. Por lo que se manifiesta en las sociedades siempre y cuando tengan la preocupación de darse cuenta de que eran mestizos racial y culturalmente. Para tener mejor panorama de la identidad regional es necesario tratarlo desde los siguientes planos:

En primer lugar, el plan de construir la identidad regional fue dirigido por una élite intelectual⁷⁰ que se suscitaron en la tercera década del siglo XX. Según la historiadora Yazmín López Lenci, los estudios parten por diferenciar dos etapas claramente existentes “dentro de este proceso constructivo, personalidades intelectuales como Uriel García consiguieron hacer una gran diferencia entre el Cusco incaico y el Cusco de la colonia a partir del énfasis en el reconocimiento de la ruptura histórica” (López, 2004, pp. 312- 313). Es decir, para poder trazar el

⁷⁰ Que se tuvo como medio principal el discurso articulado representado y escrito mediante la producción de: revistas, libros, tesis, guías de viajeros, guías de turismo etc.

mapa cultural cusqueño se apoyaron en el criterio histórico, para finalizar los estudios son explicados por López:

la cartografía que así se está levantando de la ciudad se articula sobre la discontinuidad /diferenciación entre ciclos históricos . La configuración del espacio urbano corresponde a criterios de clasificación de acuerdo con la antigüedad de monumentos, muros y huacas. (López, 2004, p.316).

En segundo lugar, la construcción de la identidad cultural propuesta por José Uriel García fue a través de la exaltación de personajes culturales los héroes, egregios y los íconos católicos (que incluyen a los personajes religiosos), estos fueron necesarios y utilizados para construir el historicismo cuzqueño. Como se dijo líneas arriba, el historicismo⁷¹ de García buscó la identidad; pero es trabajada para la representación de estos personajes culturales en el presente. Asimismo los valores que presentan pertenecen a manifestaciones culturales de siglos atrás, que llega incluso a tiempos lejanos más atrás del imperio de los Incas. García en su libro *El nuevo indio* (1930) propone a tres personajes a los que les enaltece y adjudica el epíteto de egregios y estos son el Inca Garcilaso de la Vega el primer mestizo, José Gabriel *Condor Canqui* “*Túpac Amaru II*” y Juan de Espinoza Medrano “el Lunarejo” y son calificados de prototipos de mestizos, o nuevos indios, se concluye que el autor está firmemente convencido que la cultura sufre cambios importantes gracias a los egregios.

En tercer lugar, las costumbres, folklore y las tradiciones culturales, estos términos son más amplios porque engloban a las manifestaciones artísticas y folklóricas. La misión del hombre fue la de ser actor cultural porque el espectáculo dentro de la época virreinal tuvo en el indígena un observador e interprete que hasta ahora no ha hecho sino producir abundante literatura en su entorno, arte, folklore, literatura y arqueología que han servido de base para la reconstrucción de tradiciones, Para establecer la identidad cultural se logró articular una serie de discursos regionales que se movían entre dos identidades, la incaica y española, que perduran en la ciudad y campo y estas son las tradiciones regionales. Los sociólogos y letrados contribuyeron con el aporte para registrar en las revistas y,

⁷¹ El término historicismo que siguió García mantiene concordancias con el pensamiento del filósofo italiano Benedetto Croce (1886-1952) que entiende que “consiste en la referencia a un pasado para sacar de él luces que esclarezcan la obra y la acción propias” (Croce, 1942, p. 354).

estas tradiciones son las siguientes la fiesta de *Corpus Christi*, la procesión del Señor de los Temblores, el Alferazgo real de los Incas, los bailes folklóricos, los Balseros de Titicaca, entre otros. García reconoce en ello la importancia:

la época era propicia para el lujo y el derroche, porque la explotación del trabajo indígena llegaba a su punto más culminante. Después de todo y en cierto modo, el pueblo indio es un pueblo de espectáculo para los de arriba; cuando trabaja, cuando canta, danza o se trajea. (García, 1937, p. 193).

La identidad cusqueña, regional o localista, es fruto de la producción plástica, para la mayor comprensión será estudiada en el capítulo IV de esta tesis, porque pertenecen a las publicaciones hechas en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, en las que narra episodios de la historia artística y cultural que sirven de testimonio para expresar la identidad a través del discurso artístico y literario.

3.2.5 El regionalismo y nacionalismo de José Uriel García

El regionalismo como parte de la historia cultural de Perú se fue germinando históricamente en el Virreinato⁷² por medio de la especialización del trabajo es decir dentro de las ciudades y en las periferias, por ejemplo. El autor propone que “cada parroquia es residencia de oficios determinados, la parroquia de Santa Ana, que todavía desde los incas era residencia de los incas era residencia de los orífices chimús y *cañaris*, en la colonia también continúa siendo la parroquia de los orfebres” (García, 1930, p. 120); en estos centros de trabajo se albergaron a diferentes clases de artesanos con mano de obra especializada, entre ellos los imagineros, orfebres, pintores, tallistas, etc. García utiliza las obras que ejecutaron los artesanos para cuestionar si existe obras que sean propias y auténticas en las manifestaciones plásticas. Se colige que estas formas auténticas eclosionan en los trabajos artesanales hecho por orfebres, plateros, vestimenta, escultores, etc. dentro del perímetro de la región.

⁷²“ Colonias o Virreinato, cuestión de palabras y, además República, son, pues épocas de formación durante la que se realizó y va realizándose la indianidad moderna, la América personal o como lo llama el pensador argentino Ricardo Rojas, *Euridia*, o lo que el otro Waldo Frank, *Nuestra América*” (García 1930, p. 121).

El significado de regionalismo para García es el “estado del alma beligerante, cargado de nobles idealidades para alcanzar la nacionalidad, para llegar a ese espíritu americano neoindio, puesto que la sierra fue la entraña de la cultura” (García, 1930, p. 127). Se entiende que, el regionalismo es un medio para llegar a un fin más ambicioso que se desarrolle en la sierra, y para que este se manifieste en la cultura peruana tiene que haber una serie de preparativos que condicionen su desarrollo cultural. Por lo que el autor ostenta “todos los que vivimos en esta parte de los andes requerimos un régimen pedagógico de espíritu nacional conexo con nuestra personalidad histórica y conexo con nuestros contornos vitales con ese mundo perceptible” (García, 1925, p.35). Asimismo se colige que la preparación del nacionalismo como doctrina que implica fundamentalmente la posesión de métodos propios y una pedagogía especial. Por lo tanto se constituye mediante la orientación académica universitaria porque representan los espíritus móviles que aportan elementos constructivos de ese anhelo pero, es necesario infundirle mayor claridad ideológica, más eficacia doctrinaria. Aquellos problemas a los que se enfrentaron los coetáneos intelectuales de García, fue precisamente develar la substancia regionalista por medio del estudio:

para ese incremento nacionalista nos toca antes una labor constructiva: el deber primario es buscar el alma nacional, concretarla en sus perfiles originales. Y buscar la personalidad psíquica de nuestro pueblo es encontrar el cabo roto del pasado para difundirlo con el nuevo espíritu. En ninguna otra parte como en nuestra sierra hay material ingente para esa labor de auscultar la nacionalidad. (García, 1925, p. 34).

¿En dónde se manifiesta el regionalismo? El regionalismo se manifiesta mediante los Andes porque es en donde los españoles no pudieron imponer su régimen político; a diferencia de la costa. Asimismo el autor sostiene que el Cusco, cumplió con la función de foco cultural para el Perú e indoamérica porque está avalado por ser el núcleo de la civilización Inca y su labor aún continúa por ser el crisol de las principales manifestaciones culturales que le hacen merecedor de ser cuna del arte mestizo. García comparte la influencia cultural venida desde la sierra:

es el corazón de los andes donde late el pasado y en cuyos contornos viven pueblos, sin duda inciviles, bárbaros, pero con energía y juventud pujantes. Paralelamente el alma andina se ensancha un campo ingente de una vitalidad rebelde a las ondulaciones civilizadoras de Europa, pero propicia para vigorizar los gérmenes de una cultura original. (García, 1925, p.36).

El problema de García transita por delimitar ¿cómo es representado el regionalismo? Desde el estudio de sus planteamientos teóricos “el regionalismo fue en todos los tiempos voluntad indiana de creación nacional, antes que un “bando” de política criolla o un círculo provincialista” (García, 1930, p. 127), es decir, el regionalismo se articuló necesariamente por medio de la creación del mestizo porque es artífice y de él vienen las reflexiones profundas mediante los sentimientos regionalistas que se cohesionan para buscar la identidad cultural. En consecuencia todos estos factores sirven para que se fundamenten los planteamientos del regionalismo. El autor apeló al sentimiento, entonces “tratándose del hombre ¿qué es el sentimiento patrio? El apego de una vida a sus contornos objetivos que tienen valores sentimentales sólo por ella, no menos veces que el frío o el calor” (García, 1925, p.30).

Es necesario enfatizar que José Uriel García procura dar solución para presentar el nacionalismo como consecuencia del regionalismo, y sugiere mediante la analogía que explica la parte ligada al todo. Entonces el autor está convencido de que esta es la única vía por ende el “regionalismo es en realidad nacionalismo, y aun americanismo porque todo lo que tienda a dar mayor relieve a nuestros antecedentes tradicionales tiene que ensancharse por los pueblos a fines al nuestro” (García, 1925, p.36) y ¿dónde se encuentran las tradiciones más puras? Las tradiciones y costumbres aquellas que se mantienen ajenas de las influencias extranjeras, se encuentran en las periferias y se tienen que propagar desde las más lejanas a las metrópolis, y estas costumbres o tradiciones deben de ser incluyentes y enriquecer el intercambio cultural, para que surja el mestizo. La antítesis del mestizaje es el Indigenismo cusqueño abordado por Luis E. Valcárcel, y sus comentarios acotados en desmedro del mestizo vertidos en *Tempestad en los andes* (1927) y en *La ruta Cultural del Perú* (1945), el indigenismo de Valcárcel no admite el mestizaje cultural y propone el regreso al incaismo. Sin embargo el regionalismo para García tiene como ideal alcanzar la identidad nacional, y enfatiza mediante el siguiente fragmento:

por todos los pueblos de espíritu indígena se nota una tendencia hacia la reconstrucción de una cultura vernacular que en el fondo implica la intensificación del nacionalismo. Pero ¿qué es concretamente el nacionalismo y que son todas

esas tendencias de afirmación circunscrita en sentimientos determinados como el regionalismo? Mas hondo que un ideal político administrativo un anhelo de incrementar una cultura de sello personal, un deseo de liberación ideológico del predominio trasatlántico, una actividad de simpatía al pasado, más no para contemplarla en pleno éxtasis, sino para soldarlo con el presente y reconstruir el futuro. (García, 1925, p. 33).

A modo de conclusión: el problema planteado del regionalismo induce a que el autor hizo reflexiones profundas para encontrar las cuestiones racionales y empíricas apropiadas y también las respuestas necesarias que lleve a resolver si existen causas que propicien el regionalismo. Asimismo consiguió develar sus anhelos en la caverna de la nacionalidad, por ende ¿qué es la caverna de la nacionalidad? Responde el autor “vivienda prehistórica, cueva troglodítica, hogar cordial del hombre primitivo y espontáneo que engendra el alma nacional y que sigue perdurando junto a la historia y acaso dentro de nosotros mismo” (García, 1930, p. 189). Es en este lugar donde se encuentran las identidades colectivas y son asimiladas para ser transformadas en las costumbres más arraigadas que nacen y se generan dentro de la aldea, sentencia García; la antítesis de esta propuesta es la postura de Luis E. Valcárcel, sostiene que, el poblacho mestizo es un lugar de degeneración social. En conclusión García enfatiza el valor de la aldea como el lugar donde se mantienen las costumbres para revitalizar la cultura peruana “la cuna del balbuceo racial y de su primer gesto. Principalmente, es todo un conservatorio de música nativa, la expresión más honda del alma nacional y del hombre enteramente andino” (García, 1930, p. 192).

Para establecer la diferencia del el resto la caverna de la nacionalidad tiene la función de convertir las costumbres indígenas y criollas en mestizas. Se entiende que la posición de García encuentra su mejor versión en el regionalismo mestizo cuya tesis principal hace que se distancie claramente del indigenismo cusqueño con quienes se relacionó mediante el movimiento cultural. La madurez intelectual del autor ha hecho posible que se fomente el regionalismo, como enaltece en la siguiente reflexión “justamente, el ansia de fomentar una cultura nacionalista que agita a todos los pueblos de indoamérica coincide con el momento filosófico” (García, 1925, p. 33). De todas estas ideas representadas el autor entiende que la cultura incaica ya no existe y no volverá, y solamente se le puede conocer a

través de la historia y recolección de fuentes , los estudios que se hicieron empezando la tercera década del siglo XX en gran mayoría fueron mediante disciplinas académicas adoptadas por los investigadores cusqueños, Arqueología y Folklore por ello antes que traer de vuelta el indigenismo e incaismo, es necesario pensar en que la cultura mestiza es el camino que pueda conducir al Perú integrado por todos.

3.3 El arte mestizo⁷³

El estudio del arte mestizo en el Perú de García es realizado mediante el análisis del arte plástico y del folklore, y tratado desde el estudio en publicaciones, y estos son: *La Ciudad de los Incas estudios arqueológicos* (1922), *Guía Histórico artístico del Cusco, homenaje al centenario de Ayacucho* (1925) y *El Nuevo Indio* (1930). También en artículos académicos publicados en revistas culturales, diarios de circulación nacional, regional e internacional. Es necesario enaltecer que el margen de estudio del arte mestizo es abarcado desde 1922 a 1939, fecha en la que concluyen las publicaciones en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. La investigación atravesó por una serie de avatares afirmándose gradual y paulatinamente porque en el se articula el discurso desde las manifestaciones plásticas para definir las como arte mestizo.

Para el análisis pertinente de esta investigación es fundamental presentar el arte mestizo como binomio, es decir, se asume que comprende dos conceptos unidos entre sí e inseparables. Cuyos miembros son el arte Hispanoamericano y el

⁷³ El problema del arte Mestizo en Latinoamérica y del mestizaje según Ramón Mujica (1956) se remonta hacia “quizás anticipándose al XXXVI Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Madrid en 1964, ese mismo año se dedicó un volumen entero de la Revista de Indias al tema del mestizaje, Pero esto no ayudó mucho a mitigar la controversia sobre la terminología” (Mujica, 2002, p. 3). El autor enfatiza sobre el término mestizo en el arte “En un inicio –ya por los años de 1914- Martín Noel hablaba de lo hispano-indio como un componente diferenciador en el arte americano .Hacia 1936 lo redefinió como lo ibero-andino y, en 1938 como lo indo-peruano. Fue en 1938 que Angel Guido que acuñó el término mestizo o criollo”. (Mujica, 2002, pp.1-2).

arte Neoindio o por decirlo también el arte de los señores⁷⁴ y el arte del pueblo⁷⁵. Por lo que se concluye que ambas entidades trascendieron por medio de cambios diacrónicos y sincrónicos en la cultura mestiza. Finalmente para el estudio se ha visto necesario introducir el orden cronológico de libros y artículos estudiados, por último las publicaciones en el diario *La Prensa* de Buenos Aires forman parte en el desenvolvimiento del discurso del arte mestizo expresado mediante el ensayo y trama principal de esta investigación; sin embargo, el análisis de los artículos están proyectados para el IV capítulo para tener el panorama más amplio.

A manera de orden y para su mejor comprensión el estudio del arte mestizo dividido en arte Hispanoamericano y Neoindio fueron ordenados mediante tres secciones que comprende introducción, antecedentes, representado por el número 1 y desarrollo, representado por el número 2.

3.3.1 Estudio del arte Hispanoamericano.

El arte mestizo en su primera parte comprende el arte Hispanoamericano o arte oficial, estudiado y articulado por José Uriel García en *El nuevo indio* (1930), presente en el sub capítulo El arte Neoindio, dedicado especialmente al estudio del arte realizado por el mestizo. Uno de los grandes problemas con los que lidió el autor fue como dar forma a los estudios de arte peruano para concatenarlo con la teoría del mestizaje cultural. A continuación García concibe que el arte Hispanoamericano se desarrolló en las ciudades más importantes del sur andino, centros donde hubo bonanza económica. La solución que presenta fue la de amalgamar su pensamiento con el argentino Angel Guido, para incorporar el término fusión y formar la estructura del arte Hispanoamericano para demostrar la existencia y autenticidad. Por lo que García agregó el carácter psicológico del

⁷⁴ El arte de los Señores o arte culto según Francisco Stastny “el arte culto es el esfuerzo expresivo de un individuo enfrentado a su herencia cultural. La obra del arte popular es la versión de un ideal colectivo que reitera con variaciones menores en prototipo ideal” (Stastny, 1980, pp. 41-42).

⁷⁵ Desde un punto de vista puramente pragmático podría definirse a partir de un principio negativo “todo lo que no pertenece a las artes oficiales de la iglesia y de las élites políticas y sociales de los grandes centros urbanos”. (Stastny, 1980, p. 12).

artista mestizo, sin este ingrediente sólo sería una copia del arte occidental europeo.

1

García mantuvo especial interés por el estudio y desarrollo del arte peruano y lo manifiesta en el preámbulo de su vida académica cuando publicó la tesis para graduarse en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, de título “El Arte incaico del Cuzco” (1911), tiempo después publica en Cusco el libro *La ciudad de los Incas estudios* arqueológicos (1922), y dos artículos académicos que corresponden al estudio del arte cusqueño, “*El Cusco incaico*” (1921) y “*El Cusco de la Colonia*” (1924), ambos artículos publicados en *Revista Universitaria* del Cusco. En esta instancia preliminar carece de una propuesta localista del arte sólo se preocupa por estudiar el arte mediante el análisis de la obra (objeto). En el estudio sobre el arte cusqueño no se deja influenciar por el Indigenismo cuzqueño de Luis E. Valcárcel quien también hizo estudios sobre el arte cusqueño desde la perspectiva indigenista, sin embargo García se preocupó más bien por el estudio del arte en el Virreinato y el desenvolvimiento en la sociedad.

Dentro de los movimientos culturales desarrollados en Cusco entre 1920-1930 se colige que, el pensamiento responde a la vitalidad de la época, según la historiadora Yazmín López Lenci⁷⁶ propone dos factores importantes: la influencia del descubrimiento de Machu Picchu (1911) y la de José de la Riva Agüero y Osma⁷⁷ en los jóvenes cusqueños de la generación del 900, porque evidenciaron

⁷⁶ “Frente a esta imagen desintegradora propone como objeto de la historiografía la obra de construir la nación peruana entendiendo por nación un alma colectiva, mestiza es decir la síntesis de los tradiciones formadoras de la historia peruana (española e inca) la patria es entendida como creación histórica dependería de la nueva formación de una nueva clase dirigente que asumiera su pasado como recurso conciliador y constructivo” (López, 2004, p. 73).

⁷⁷ *Paisajes peruanos* (1956) texto que fue publicado en artículos cortos en periódicos limeños desde 1918, en el texto enaltece la identidad peruana, representada por la convivencia de los dos cuerpos históricos: incaica y colonial, los estudios de Yazmín López Lenci en *Cusco la paqarina moderna* (2004) aclara la propuesta de José de la Riva Agüero con los intelectuales del Cusco y su visión del Perú integrado mediante la conciliación del pasado Incaico y virreinal de José de la Riva Agüero, que propiamente inició su recorrido por la sierra sur peruana cuya trayectoria del periplo apertura desde del Cusco y, lo manifiesta en el texto *Paisajes peruanos* (1958) – que le concibe al

preocupación por realizar análisis descriptivos en los vestigios arqueológicos y manifestaciones culturales.

En el corte transversal de *La Ciudad de los incas estudios arqueológicos* (1922) el autor presenta la siguiente estructura: la primera parte dedicada al análisis del arte incaico, mediante el estudio de los vestigios arquitectónicos entre los cuales se encuentran orfebrería, vestimenta y cerámica, la segunda parte dedicada íntegramente al estudio el arte virreinal, es preciso e importante enaltecer la segunda parte, porque los estudios del arte cusqueño comienza el estudio con las descripciones arqueológicas del pasado incaico hasta la fundación del virreinato.

García escrutó en las construcciones y restos arquitectónicos incas y pre incas mediante el análisis de la piedra y enfatiza de esta manera “un pueblo que hizo de la piedra obras tan estupendas debía deificar a los peñascales i a las cumbres graníticas que les proporcionaban los materiales necesario” (García, 1922, p.8), defiende que para el estudio del arte y para su necesario conocimiento debe de estar ligada a la disciplina histórica, asimismo enfatiza que sólo esta disciplina representa el camino para estudiar coherentemente el pasado:

para hacer la reconstrucción histórica de la época incaica sobre las bases algo más sólidas, es indispensable recurrir a los datos arqueológicos que son la fuente viva, que no se trasforma como la tradición, como la influencia del tiempo. el estudio de las fuentes primarias nos darán respuestas necesarias. Aquel genio maravilloso que representa el alma de una raza, hizo de la piedra la materia dúctil donde plasmó sus sentimientos de belleza, las sutilezas de su ingenio, en verdad profundas y armónicas. (García, 1922, p.8).

Si la piedra fue el instrumento de análisis *a priori*, la duda y desconfianza se encuentra en la discrepancia realizada por el trabajo de los cronistas, ante ello cuestiona “en efecto las artes plásticas, más que las tradiciones recogidas por los cronistas, revelan mejor la historia incaica” (García, 1921, p.113), con todo lo

Cusco como un lugar donde se ha alcanzado la convivencia entre estas dos entidades: incaica virreinal que pretende ser el lugar en donde comienza a germinar el mestizaje conciliador “Continuamos por callejas de calles solitarias, deshabitadas quedan detrás el humilde beaterio de Arcopata y la ruinosa iglesia de Santa Ana visitada de ordinario por sus pinturas, y en especial por el cuadro que presenta una procesión de antaño con tipos locales y vestidos característicos, análogo a los que se conservan en la capilla La Soledad de Lima”. (Riva Agüero, 1954, pp. 23-24).

expuesto explica la falta de criterio de los cronistas europeos cuestionando su objetividad:

pero la obscuridad de los primeros tiempos en que surgió este núcleo de la nacionalidad, no es atribuible sólo a la falta absoluta de la prueba documental : mucha parte de esa falta la tienen los cronistas del coloniaje, quienes más que historiadores guiados de un criterio sereno i de un espíritu investigador, fueron fantasistas precipitados que desvirtuaron hasta la tradición recogida, asimilando a la historia de otros pueblos i añadiendo los datos falsos o juzgando los hechos con demasiada superficialidad. (García, 1922, p.7).

En el análisis de los textos, el autor enaltece la época virreinal porque sirvió de caldo de cultivo. Debido a que destaca el encuentro de dos culturas (incaica e hispana) cuya importancia propició para que el arte empiece su periplo y se vaya forjando dentro de la cultura. Además hace una introducción al virreinato donde destaca el valor del arte:

hay en la época llamada colonial formas nuevas originales por ambas culturas progenitoras que, en ciertos casos absorben completamente la una a la otra. La música incaica que es traducción emocional de los paisajes andinos, ejerce papel dominante en la expresión artística del nuevo espíritu- siendo para nosotros, si lames en ser sinceros, la única comprensible- las artes decorativas hispánicas se sobreponen, en la nueva modalidad colonial, pero en manifestación distinta, nueva a lo que pudiera llamarse puramente español. El arte español viene a crearse también su ambiente andino. (García, 1924, p.35).

La producción plástica estaba destinada a ser mercancía de las clases pudientes localizadas en las ciudades más importantes de la sierra sud peruana Cusco, Arequipa, Juli y Juliaca. Es necesario tener en cuenta que para este periodo histórico García considera manifestaciones plásticas a: pintura, escultura, arquitectura, orfebrería y vestimenta; el pensamiento fue alcanzando plena madurez en las postrimerías de la cuarta década (1929) debido a que, el concepto de arte se fue ampliando por la incorporación del folklore a la vida cultural. El autor determina que el inicio del arte virreinal eclosiona por la lucha entre dos identidades incaica e hispana ambas fueron representadas en la arquitectura urbano-virreinal debido a que se obtienen de reminiscencias de los dos estilos visualizados bajo manifestaciones novedosas. Además García presenta el génesis de este pensamiento mediante las luchas que suscitaron hispanos e indígenas:

entre el pavor claudicante de los indios, que olvidaron sus arreos de pueblo dominador, humillada la raza ante la superioridad evidente de los huiraccochas se inicia en seguida el fragor de las guerras civiles, de las luchas fraticidas en las que se vierte a torrentes sangre humana como épico prólogo, necesario, es cierto para

forjar en esta fragua candente, el alma de la nueva nacionalidad. (García, 1922, p. 105).

Lo que hace importante el estudio de García es que gira en torno a la relación entre arte e historia. Los estudios que hizo sobre el arte virreinal navegaron desde el ensayo. La metodología que utiliza para el estudio del arte Hispanoamericano va por la vía de compilar y enumerar todo aquello que es considerado arte⁷⁸. Debido a que entiende el arte como evolución histórica, porque introdujo el momento histórico en la que se desarrolla la plástica local. Se concluye que su conocimiento acerca del arte es enciclopédico, también es descriptor y acumulador del arte, y la propuesta de analizar el arte es mediante la descripción del objeto artístico desde el sujeto al objeto.

Para el caso del arte virreinal que le considera producto de las influencias de los estilos artísticos venidos de las metrópolis europeas y, consecuencia natural de la sucesión de los diferentes estilos artísticos europeos: Renacimiento, Barroco, Plateresco y Churrigueresco; el estudio de García esta fluctuando por concebir que el arte atraviesa por evolución “en la evolución artística de la arquitectura en el Cuzco, San Sebastián representa la última etapa. El sobrio barroco de la Compañía se resuelve aquí en una brillantez decadente. Maravilla su riqueza decorativa” (García, 1922, p. 233). El papel de los artistas plásticos nativos quienes son considerados: alarifes, tallistas, pintores, orfebres, etc. generalmente fueron formados por los artistas venidos de las metrópolis europeas el autor entiende que artísticamente no tienen mucho valor el “pincel criollo con faltas graves de técnica; pero son lienzos de inmenso valor documental, cuadros costumbristas de la vida cuzqueña de fines del siglo XVII a esta época corresponden estos documentos pictóricos” (García, 1922, p. 214). Por lo tanto la crítica que alude a la técnica de los artistas nativos enaltece que en muchos casos son meros repetidores, porque la reproducción del arte se fomentó en cantidades industriales para satisfacer al pueblo:

los pintores indígenas juegan un papel enorme en la producción artística de la Colonia, mantienen la tradición del estilo nativo, pero emplean la técnica revelada

⁷⁸ José Uriel García entiende que el arte desarrollado en las ciudades es el arte oficial y para sostener su propuesta estudia: arquitectura, pintura, escultura y orfebrería

por los maestros castellanos. No pudieron amplificar su visión hacia la profundidad o tercera dimensión de las cosas. (García, 1924, pp. 36-37).

García destaca la arquitectura como referente importante y valiosa donde se plasmó el arte debido a la ideología totalizadora de la religión Católica. En los estudios que realizó a lo largo de su periplo intelectual le dividió en arquitectura Inca y virreinal. Dentro de la arquitectura virreinal a la que considera el fermento donde se manifestó el arte Hispanoamericano dividido en: civil y religiosa. La civil se halla en los palacios y casas virreinales del Cusco, sin embargo la arquitectura religiosa está sub dividida entre: Catedral, iglesias, monasterios, parroquias y capillas.

Es necesario mencionar que los textos académicos están escritos en lenguaje artístico es decir dirigido a conocedores del arte cusqueño y de la sierra sud peruana, porque trata de enriquecer el lenguaje mediante tecnicismos propios del lenguaje artístico “el templo es de tres naves. Con material de barro, en inaudito contraste con la solidez i el gran estilo de la fachada. Pero tiene apreciable riqueza decorativa. Hai buenos lienzos, muchos de gran composición, así como retablos dorados de mucho valor” (García, 1922, p. 236) y gran parte de textos están escritos a modo de narración donde presenta la obra plásticas y hace comentarios mediante datos históricos, para contextualizar con un estilo artístico. Por ejemplo:

el templo es de tres naves i su planta tiene forma de cruz latina. La nave del centro es más alta que las laterales i las tres bóvedas están formadas por vahidas, arcos de medio punto, seis pilares gruesos i bien altos .Adosados a los pilares por el costado del frente hai pilastras que sostienen el arquitrabe, friso i cornisa, desnudos de todas ornamentación. (García 1925 p. 181).

En los albores del nacimiento de la cultura peruana García pone énfasis en el desarrollo del arte por eso el “arte colonial se inicia como una completa imitación del arte de la metrópoli; ya algo más tarde el ineludible influjo aunque débil, de una cultura incaica, sobre todo en el Cusco, más que en ninguna otra parte del Perú, crea un arte amestizado de escaso valor” (García, 1922, p. 108).

Para el florecimiento de la producción plástica, es necesario que haya factores que inciten a la producción sistemática, en el caso del arte virreinal, advierte que la religión católica trató un papel destacado y decisivo para su producción, entonces:

a aquella vida paradógica, sanguinaria amoral i a la vez varonil i heroica, sucede una larga una larga época de paz imperturbable de lánguida monotonía i de intenso fervor religioso, a cuyo impulso surge la obra creadora, concretada principalmente en el arte colonial. (García, 1922, p.106).

La conclusión a la que llega sobre la perspectiva del arte virreinal es importante, porque considera que no era rebelde debido a que para el autor el arte adolece de albedrío y, tenuemente o quizá timoratamente empieza a incorporar al indio en la confección del arte plástico de las ciudades:

porque el arte estaba destinado a servir a la religión; el arte estaba destinado a satisfacer a una clase dominante “De este modo, en el siglo XVII, la prosperidad de la fortuna pública i privada, influyó poderosamente en la obra de arte . Tantos monumentos que encierra el Cusco son entonces testimonios de la enorme riqueza de antaño i también hai que reconocer el trabajo del indio. (García, 1922, p .108).

2

En Las postrimerías de la tercera década del siglo XX (1930) se encuentra el sub capítulo denominado “El arte neoindiano”. Cuya trascendencia es importante porque García introduce la teoría del mestizaje cultural, para entender el desarrollo del arte mestizo. Ello es fruto de las influencias divulgadas de los argentinos Ricardo Rojas y Angel Guido porque encontró en ellos concordancias teóricas y discursivas que enaltecen el mestizaje cultural.

El análisis del arte Hispanoamericano antes de 1930 fluctuaba en términos importantes entre ellos: hieratismo, enciclopedismo y rigidez. Sin embargo lo valioso es que el autor articula su discurso por lo que se evidencia en la visión del artista peruano quien posee aptitud creadora, la fuerza necesaria para construir el nuevo arte y se manifiesta en la arquitectura virreinal. Porque para el autor tiene mucho valor “el arte colonial representa la máxima ascensión de este espíritu Neoindio que germina desde la conquista y de manera esencial, la arquitectura” (García, 1930, p.139). Pero es en sus valores estéticos donde el arte Hispanoamericano alcanzó independencia de forma y pensamiento, ¿pero cómo se manifiesta y de qué modo? El autor responde lo siguiente:

pero esta arquitectura hispanoamericana como se la llama ¿es en verdad totalmente española, según se afirma? De ningún modo. A pesar de todo tiene siempre algún flanco o bloquete por donde penetró la emoción vernacular, hay un lado débil que recibe el aporte del elemento nativo, así no sea de pureza antigua que contribuye a dar otra expresión al monumento. Hay en este orden ejemplares magníficos en los templos del cusco del centro como la Catedral, la Compañía, La

Merced o San Francisco sea el rostro de la iglesia jesuítica, sea en la masa aplastante del claustro mercedario o en las finas arcadas franciscanas hay algo donde se hincó la dentellada de la emoción nativa, que dio un gesto de americanidad. (García, 1930, p.140).

El proceso de crecimiento del arte Hispanoamericano fue mediante el esfuerzo de los artistas. Debido a que en las ciudades más importantes de la sierra sud peruana la producción plástica se encontraba vigilada por la iglesia católica que abarca la producción de ornamentos, estructuras arquitectónicas y demás. Finalmente la producción artística no solo era religiosa, también estaba al servicio de mantener el control ideológico. El autor describe esta función:

Cuzco, Puno y Arequipa fueron tres núcleos urbanos que en un espacio dilatadísimo centraron la cultura serrana en sus más elevados aspectos-sin referirnos ya a las ciudades altoperuanas, como Potosí, Cochabamba, etc. Que ejercieron función directora semejante entre los pueblos de aquella parte de los andes fueron emporios de cultura radiadores de Civilización, tanto como poderosas antenas de espiritualidad o transmutadores de cultura, vértices de la historia colonial, como continuaron siendo durante la república y seguirán siendo en su papel. (García, 1930, p. 149).

¿Cómo se manifiesta el arte Hispanoamericano en la plástica? Por lo general son representados por los artistas mestizos de manera directa, según García, por encima de este objetivismo mesológico, la inspiración del hombre que inscribe estas formas dentro de su intuición tan original “la fusión objetivo-subjetiva que llama Guido, que da al nuevo tipo humano de la América Colonial una personalidad diversa a la de sus progenitores” (García, 1930, p. 147). Y la representación de este arte tuvo respuesta, debido a que se encontró el hallazgo de tres conceptos representados en la plástica que representan la cosmovisión del hombre andino, que es fruto del choque de dos identidades como lo señala García:

este arte decorativo tan singular que insufla de una emoción original a la masa arquitectónica, revela en el alma indiana su acrecentada energía realista unida a una emoción religiosa de naturaleza semejante a la sensibilidad que creó los monumentos tuahuanakotas o las formidables masas de Contisuyo. (García, 1930, p. 147).

Estos elementos son “producto de la voluntad creadora del nuevo indio. La indiátide es para el arte Neoindio y representa lo que la caríatide para la arquitectura griega” (García, 1930, p, 144). Se reconocen tres elementos. En primer lugar esta escultura ha sido adoptada por asimilación del artista para recrear sus formas antiguas, asimismo representa la tierra que está relacionada con la

naturaleza femenina, según García esta escultura es “india estilizada en los rostros de los monumentos coloniales es el símbolo de la tierra ,del panorama andino en cuyas entrañas los gérmenes hispánicos y le inyectaron de una vitalidad original” (García, 1930, p.144) y, suelen estar presentadas con el torso desnudo mostrando su naturaleza maternal. Se encuentran en las fachadas de los templos de San Lorenzo de Potosí (Bolivia) y también en el Cusco. En segundo lugar, la representación de figuras del reino vegetal del mundo andino que son un lenguaje expresivo matizado por la psicología del artista, representados en los fustes de las iglesias. En tercer lugar los motivos de fauna y símbolos astrales que representan seres mitológicos, el sol, la luna y las estrellas. Todos ellos están ligados frecuentemente al análisis de Angel Guido.

3.3.2 Estudio del arte Neoindio⁷⁹

En la literatura escrita a partir de 1924 hasta la publicación de *El nuevo Indio* (1930) se encuentra el libro de formato pequeño en páginas, pero trascendental en ideas *Guía Histórico artístico del Cusco, homenaje al Centenario de Ayacucho* (1925), es importante porque en el se plantea propuestas diferentes a la anterior⁸⁰ sin desmerecer a los demás artículos⁸¹ publicados desde 1924-1929. El problema principal que plantea García es encontrar el hilo conductor que le permita plantear ¿qué es el Perú? La respuesta le obliga a transitar y cuestionarse mediante cavilaciones y plantear, ¿cómo se edifica la idea de nacionalidad? En estas

⁷⁹ El estudio del arte Neoindio que hizo García hace aproximadamente noventa años, guarda concordancia con lo planteado por Francisco Stastny en 1981, *Las artes populares del Perú*. Stastny enaltece que el arte popular “efectivamente el nuevo arte popular repetirá y distorsionará, como el artista provinciano, los motivos extraídos de las artes oficiales .Pero su propósito será otro. El punto de vista peculiar y esa nueva concepción de la realidad local aparecerá de manera cada vez insistente en las creaciones populares”. (Stastny, 1980, p. 21). Por ello se han seleccionado óptimas citas del autor mencionado.

⁸⁰ Los escritos que representan si bien es cierto un cambio de pensamiento sin embargo tuvo poco interés por el estudio del arte a diferencia de la etapa anterior; en este momento su preocupación principal obedece a sembrar el camino de su nuevo indio y vino publicando sus prolegómenos de ello en revistas como: *Kuntur*, *Boletín del Titicaca* y *Amauta*.

⁸¹ “El Cusco de la Colonia” y (1924) El movimiento filosófico contemporáneo y los ideales nacionalistas (1925)

reflexiones se abordan también el problema trascendental sobre el origen del arte mestizo y su función en la sociedad.

1

La idea de pensar en el Perú como cultura mestiza trajo justamente el ansia de fomentar una cultura nacionalista que agita a todos los pueblos de indo américa y que coincide con el momento filosófico, como se explicó en el sub capítulo anterior, García se encamina desde el estudio de la filosofía⁸² y la incorporación del término intuición⁸³ ambos contribuyeron en este viraje de ideas. El ensayista García pretende resolver problemas de naturaleza social y manifestaciones artísticas mediante la intuición, es necesario conocer la propuesta del autor “esto es cantidad, aquella pura cualidad. La intuición en el fondo, energía volitiva y sentimental, según Bergson, sobrepasa la periferia en la que está condenada a girar la inteligencia para sumergirse en realidades más hondas” (García, 1925-26, p. 27).

¿Por dónde se empieza a plantear la idea de regionalismo⁸⁴ para el estudio del arte mestizo? Según el autor es necesario partir de nuestro pasado lejano (pre-inca, inca y Virreinal) como ideal necesario, que motivaran respuestas fiables para, enunciar y elucidar el regionalismo y nacionalismo:

por todos los pueblos de espíritu indígena se nota una tendencia hacia la reconstrucción de una cultura vernacular que en el fondo implica la continuidad histórica. Pero ¿qué es concretamente el nacionalismo y que son todas esas tendencias de afirmación circunscrita en sentimientos determinados por el regionalismo? Más hondo que un ideal político administrativo un anhelo de incrementar una cultura de sello personal, un deseo de liberación ideológico del

⁸² García presentó nuevos argumentos que van desde el estudio de la filosofía en detrimento de la historia y arqueología, dos pilares fundamentales en quienes se apoyó para la construcción de su otrora pensamiento (1922-1925) y para ello tuvo un camino diferente de entender la cultura y el arte “esa nueva filosofía nos procura estas verdades el espíritu como una realidad diversa a la materia, la voluntad incrementada de sentimiento, como una creatividad superior a la inteligencia; la filosofía más encumbrada que la ciencia, la libertad creadora, más recóndita que el determinismo físico” (García, 1925, p. 27).

⁸³ La intuición tendrá un papel preponderante en el pensamiento de José Uriel García que entiende que la intuición es “si se entiende como lo detallado y que resalta sobre el fondo psíquico de las sensaciones, la representación es la intuición”. (Crocé, 1969, pp. 91-92).

⁸⁴ Antes manifestó cierto desapego y compromiso del arte con relación a que si este fue desarrollando características propias o regionalistas entonces su preocupación fue la de plantear el regionalismo todavía incipiente.

predominio transatlántico, una actividad espiritual de simpatía al pasado, mas no para contemplarlo en pleno éxtasis, sino para soldarlo con el presente y construir el futuro. (García, 1925, p. 33).

La importancia del Cusco como eje central y cultural de herencia histórica, cuya presencia es importante porque está relacionada con la religión católica y mediante esta difunde la producción plástica en el devenir del arte peruano porque “el arte colonial tiene una orientación casi exclusivamente religiosa. Arquitectos, pintores, escultores y orfebres estuvieron al servicio del ideal místico que renació en el Perú, y especialmente en el Cuzco, con el verdor y fragancia de la Europa de la Edad Media” (García, 1928, p. 68).

Es evidente la preocupación por demostrar que el arte producido en el Cusco y en los diferentes focos culturales de la sierra sud peruana no eran una copia del arte europeo; todo lo contrario. El autor busca articular el discurso artístico mediante las identidades inca e hispana, en la arquitectura virreinal del siglo XVI a la que define como una superposición de lo incaico en lo español por ejemplo en la proporción mendeliana dominante y recesiva. El ejemplo de la capilla de Santo Domingo que representa uno de los tipos característicos “el ábside del templo es un torreón incaico; los muros de la planta baja del convento, que forman los antiguos adoratorios determinan la conformación arquitectónica del convento católico” (García, 1924, p. 35). Gradual y paulatinamente va rescatando el aporte que hace la cultura cusqueña por el arte mestizo, además comprende el autor que estas identidades conviven en “la sección más característica de esa conjunción de los dos artes mencionados, es la parte absidial del sagrario: un torreón incaico sirve de base al tabernáculo católico, cuyo aspecto exterior tiene un sabor colonial marcado” (García, 1925, p.111). Finalmente el intento por evocar personajes del pasado inca que conviven con los santos cristianos occidentales muestra la incorporación del mestizo en el arte “en esta capilla, fuera de algunos lienzos, hay uno donde está el retrato del prócer de la independencia don Agustín Chacón y Becerra” (García, 1925, p. 115).

García entiende que para la manifestación del arte Neoindio se debe de plantear la presencia importante de artistas mestizos e indígenas que dejaron

firmas o algo que los identifique y complementa con el siguiente aporte “el artista que trabajó esta obra fue el escultor indígena Juan Tomás, siendo una de las más notables, entre las de su índole, del Cuzco colonial” (García, 1925, p.105). El reconocimiento a los artistas indígenas y mestizos es de un proceso que va madurando gradual y paulatinamente, por ahora solo menciona “entre las esculturas de este templo, sobresale la que representa a la imagen de Santo Domingo de Guzmán, obra notable del escultor indígena Melchor Huamán, como se acredita la inscripción se encuentra en el plinto de dicha obra” (García, 1925, p. 112). Sin embargo el esfuerzo por elaborar el discurso que intente conciliar los cuerpos históricos sirve para proponer un arte independiente de ambos que comenzó a manifestarse mediante el análisis de las estructuras internas de las iglesias como el autor lo plantea “los cuadros decoran las enjutas de las bóvedas altas o ventanales, donde se ven retratos nobles incas del coloniaje, a cuya devoción se ejecutaron. Son de concepción amestizada” (García, 1925, p.85). La función del arte esta supeditada a la gran producción que se hizo en los talleres de los artistas, cuya gran difusión en la sierra sud peruana es atribuida a la religión Católica y el proceso de evangelización, sin embargo la defensa de la autonomía del arte Neoindio comienza a clarificarse tímidamente y enuncia el autor:

en los primeros tiempos el arte europeo se produce a merced de los copistas. En el taller del artista es un pequeño museo de cartones y modelos que reproducen y copian las obras de los grandes maestros de España, Países Bajos, Austria e Italia principalmente. Pero también hay que notar que el arte nativo y el espíritu de la cultura Aborigen ejercieron cierta influencia en la producción artística, en especial en la pintura. Es que buena parte que han enriquecido nuestros templos y monasterios fueron indígenas que demostraron desde los primeros años de la conquista, por tradición histórica, aptitudes para la plástica (García, 1925, pp. 68-69).

La crítica de García para los artistas virreinales a quienes consideró precursores y enuncia que de manera inconsciente trataron de llevar a cabo el principio regulador de la autonomía del arte. Para ello introdujo dos términos novedosos “ironía e ingenuidad” representados en la plástica neoindia, por lo tanto es pertinente aclarar que estos dos términos fueron utilizados por primera vez en 1924, sin embargo en 1930 en *El nuevo indio* fueron desarrollados profundamente y utilizados para defender la teoría del arte mestizo:

el infierno de Miguel Angel lo copian los artistas indios con tales detalles y rectificaciones conceptivas que hacen sonreír. La grandiosidad dramática del gran artista italiano, traduce el indio hacia la comicidad propia de su espíritu ingenuo. Esos infiernos son caricatura de honda ironía. (García, 1924, p. 37).

2

En el estudio del arte⁸⁵ Neoindio García propone que es formado por la indinidad que perdura como ansia o voluntad creadora y ese sentimiento se nutre de los Andes, cuya finalidad es conducir hacia el nacionalismo artístico. Además su presencia fue acentuar la emoción y la idea en armonía y de originalidad que vienen desde las periferias⁸⁶. Este discurso es mencionado soterradamente desde 1924 en el artículo “El arte Colonial” y poco a poco van articulando las ideas con sólidos argumentos para presentarlos en *El nuevo indio* (1930). Este arte recibe la denominación de Neoindiano que relata lo siguiente “esta estética nueva paralela a la formación psíquica del mestizo-del indio y del blanco amestizados –es simple e ingenua, sintética y sencilla, como todo arte que comienza” (García, 1930, p. 157).

EL interés de García por clarificar al arte Neoindio fue desarrollado a partir de elucidar la autonomía del arte en América. Le presenta como un arte bárbaro, un arte que recién estaba germinando, mediante la voluntad, que es la representación de la indianidad, a tal punto que su creación viene a ser producto original, comparado con el arte occidental (Clásico, Renacentista, etc.) o con el arte Incaico “en buena cuenta es un arte que nace, como el mestizo fisiológico o cultural, un alma nueva que “nace”; para que el arte alcance su forma propia, esa misma voluntad de forma que se expresa en la arquitectura”(García, 1930, p.141). El arte Neoindio también se manifiesta en la escultura y pintura virreinal abarca también la cultura cusqueña en aspectos significativos. le designa que nace o

⁸⁵ García entiende que el arte es intuición. La definición crociana de arte navega por los linderos de García entonces “volviendo a la pregunta ¿qué es el arte? Diré desde luego, del modo más sencillo, que el arte es visión o intuición. El artista produce una imagen o fantasma” (Croce, 1939, p. 21). Basándonos en este criterio será más adecuado entender qué entendía García para denominar arte.

⁸⁶ Francisco Stastny también entiende que en las “periferias” el arte sufre: el proceso por el cual la provincialización progresiva en los lugares más alejados no solo toma un aspecto de arcaización estilística, sino que se entronca con la emergencia de expresiones propias del campesinado nativo y se transforma así en una forma artística nueva”. (Stastny, 1981, p. 23).

eclosiona como “la aptitud creadora de la voluntad indiana se apodera de las formas estéticas importadas, avasalla el espíritu invasor, se venga de su servidumbre y crea otras formas y otros valores de belleza plástica” (García, 1930, p. 139), asimismo proclama su existencia es comparado con arte Hispanoamericano pero a diferencia de este que presenta supremacía hispana en sus formas, el arte Neoindio mantiene autonomía, es un arte libre⁸⁷ por ello es llamado bárbaro es como el mestizo, un nuevo ser que comienza a vivir en el mundo, el autor define como:

no es, pues un arte derivado sino un arte sustantivo. Por eso creo poco claro y apropiado llamarlo hispano-americano o hispano incaico, en el mismo sentido fisiológico en que usualmente se emplea la palabra mestizo; es decir como el vástago que tiene cincuenta por ciento de sangre indígena por otro tanto desangre española. Pero ya se sabe que la persona humana- y en este caso, la cultura- no sólo es una masa sanguínea, sino, principalmente una entidad espiritual, y para el espíritu ya no valen las leyes mecánicas. (García, 1930, p. 142).

La definición del arte Neoindio es la conclusión al problema planteado, de esta definición irradió todo lo que vino después de 1930, por lo tanto se encuentran los artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires⁸⁸, para ello es óptimo plantear ¿cómo nace este arte Neoindio? García responde lo siguiente “es esa donde la aptitud creadora de la voluntad indiana se apodera de las formas estéticas importadas, avasalla el espíritu invasor, se venga de su servidumbre y crea otras formas y otros valores de belleza plástica” (García, 1930, p. 139), es decir nace con la rebeldía contra el opresor proponiendo nuevos valores estéticos. La representación plástica contiene la influencia psicológica del mestizo; antes que ser reproducción fiel al modelo, nace de su pensamiento, entonces su reproducción es:

un indiomestizo intuitivo⁸⁹ y audaz acometía la obra de levantar el edificio o de plasmar la decoración guiándose, más o menos, por el recuerdo de lo visto, ya en el

⁸⁷ Francisco Stastny entiende que para que se desarrolle el arte que no es oficial “mientras más se alejan de los lugares de producción de los centros urbanos, tales como el Cuzco, más se aproximan aquellos a los niveles sociales del campesinado indígena y lo que allí se creará es algo diverso” (Stastny, 1981, p. 23).

⁸⁸ Los artículos del diario *La Prensa* de Buenos Aires serán analizados en el capítulo IV de esta investigación.

⁸⁹ Las teorías croacianas de la concepción del arte mantienen coherencia con lo que plantea García “en verdad la intuición es producción de una imagen, no de un amasijo incoherente de imágenes

Cuzco o ya en Puno o Arequipa. La imitación, no de modelo objetivo sino de una imagen conservada en la mente. (García, 1930, p.150).

La apertura del comienza desde el caos, todavía no alcanza su madurez, como todo arte que empieza el no posee todavía una estructura firme y definida, es decir fue labrando por el mestizo en las periferias:

es aquel arte que ha alcanzado su madurez que solo ha sido posible desde las periferias, donde germina un pensamiento nuevo e independiente más que material (piedra, barro o tejido), es pensamiento e idea que se vienen formando tras siglos de fermento en la sierra del Perú, por ser la zona donde el español no ha alcanzado el dominio absoluto a diferencia de la costa; por su parte. (García, 1930, p. 150).

Se manifiesta principalmente como el rechazo a las autoridades opresoras. Para García el arte siempre es y será un medio necesario para las representaciones populares y que en ellas se encuentra manifestada “la sátira y la ironía” que viene en ella la comunicación de la rebeldía vernacular “las sátiras o las composiciones irónicas con las que se reaccionaba el pueblo contra los magnates y mandones. El arte nuevo, propiamente Neoindio de nuestros días será aquel que aborde los problemas sociales más inmediatos a la vida humana” (García, 193, p. 158).

Las representaciones plásticas se manifiestan en: la pintura, la talla en madera y la arquitectura, aunque los ejemplos que ofrece García son pocos, pero es encomiable el discurso ofrecido acerca de este arte y cómo debería de ser este arte. A continuación se mostrarán estos discursos.

En el estudio de la arquitectura Neoindia destaca que “los templos aldeanos son como niños que valen no precisamente por su realidad rudimentaria sino por el tesoro de promesas que esconden” (García 1930 p. 151) entonces el autor enaltece que los templos que se encuentran fuera de la ciudad son los ejemplos a emular. En cuanto a la talla de madera sólo reconoce de cómo debería de ser, ya en los artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires se explaya en ello:

el arte plástico decorativo que alcanzó más desarrollo fue la talla de madera. Coros, retablos, púlpitos, así como imágenes de santidades, ornamentan los interiores de los templos en profusión maravillosa. También en este orden

que se obtiene remozando imágenes antiguas, dejando que se suelden unas a otras arbitrariamente, combinándolas unas con otras en un juego de niños” (Croce, 1939, p. 35).

podemos advertir dos estilos que se disputan los artífices indomestizos la voluntad artística: el barroco español y el neo indio. (García, 1930, p. 152).

La pintura aquella que tuvo desarrollo dentro de la cultura virreinal sigue el mismo curso que la talla en madera, convive en una lucha particular entre la pintura hispana y la Hispanoamericana:

la plástica neo india que es la más interesante para nuestro punto de vista, sigue la misma orientación que la arquitectura, aunque más constreñida por el dogma religioso o por la docencia católica que era más inmediata. Así en el Cusco el coro de la Merced, los retablos tan originales de la capilla de la Almudena, el púlpito de Oropesa, etc., son ejemplares de talla de nuevo estilo. El coro de la Merced tiende a la dureza lineal y a la expresión de conjunto sobria, mientras que los retablos de la Almudena o el púlpito e Oropesa tiene una vibración barroca pero de elementos decorativos de influencia andina, de concepción ingenua. (García, 1930, p. 152).

CAPÍTULO IV

LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS EN *EL DIARIO LA PRENSA DE BUENOS AIRES* (1931-1939)

El mestizaje cultural de José Uriel García se encuentra presente en el arte mestizo. La importancia de los artículos radica en que a través de ellos se manifiestan cinco categorías⁹⁰ plásticas en el que el estilo Crespo se hace perceptible. Lo fundamental del estilo Crespo es que cumple la misión de articular el mestizaje artístico y proclamar el nacimiento del arte mestizo.

El desarrollo del arte mestizo es a través de los artistas plásticos mediante las situaciones que acontecen en la cultura sud peruana. Y es representado por medio del folklore y la plástica. García propone que para el análisis del discurso del arte mestizo es necesario entender el telurismo, de lo contrario carecería de identidad cultural.

Finalmente estos 23 textos abarcan diferentes temáticas desarrollados bajo la siguiente clasificación: Artistas mestizos está compuesto por “El pintor peruano José Sabogal” (1936) y “Un notable artista peruano de la época Colonial” (1938). El estilo Crespo se encuentra expuesto a lo largo de los 23 artículos. En Fiestas costumbristas, se encuentran los siguientes: “De Puno a Copacabana” (1933), “Los últimos Incas y el marquesado Oropeza” (1933), “Lujo y fiestas del Cuzco post conquista” (1934), “Las danzas populares del Perú” (1935), “El coloniaje y las danzas indígenas” (1935), “Las fiestas de la Cruz de Mayo” (1937) y “Posesión de Lunes Santo” (1938). En Arquitectura se encuentran los siguientes artículos “Arquitectura y expresión urbana de los pueblos indios” (1934), “En la capital de Bolivia” (1935), “La arquitectura Colonial del Cuzco” (1936), “El Centro de estudios

⁹⁰ Las cinco categorías son artistas mestizos, fiestas costumbristas, arquitectura, imagería y escultura y pintura. Serán estudiadas mediante la sub división de cada una.

Hispano-americanos de Panamá” (1936), “La sierra sudperuana. Altares de corpus” (1938), “Patios cuzqueños” (1938) y “En el pueblo peruano de Mamara. La iglesia de San Miguel es un monumento arquitectónico de gran valor” (1939). En Imaginería y escultura “La plástica popular peruana” (1934), “Imagineros y tallistas del Cuzco Colonial” (1937) y “La indumentaria andina en las serranías del Perú” (1937). Finalmente en Pintura “Los pintores indígenas Primitivos” (1934), “Notas sobre la pintura Colonial” (1937), “Las multitudes peruanas. Una fiesta patronal en San Sebastián” (1937) y “Arte Colonial Sudperuano” (1939).

4.1 Artistas Mestizos

La producción plástica del Cusco merece estudios concienzudos porque irradia el pensamiento mestizo por donde emana el arte nacional. Asimismo es el arte Neoindio de donde exhala la energía vigorosa y expresa el genuino espíritu mestizo.

Son los artistas mestizos e indígenas los vehículos necesarios para esta gesta nacional. Es necesario plantear ¿Quiénes son los que desarrollan el arte del pueblo o arte popular? Es en el periodo virreinal donde eclosiona este pensamiento, después del terremoto que asoló el Cusco en 1650, vino la reconstrucción. Por lo que se necesitaron mano de obra de artistas cuyas especialidades fueron: alarifes, tallistas, imagineros, pintores, Etc. Estos artistas son ocupados por las congregaciones monásticas y cofradías, de modo que “la labor artística de estos coincide con la época del esplendor colonial y con el obispado del mecenas cuzqueño Manuel Mollinedo. Nuevos indios al servicio de la dominación feudal, pero nuevos indios creadores de arte” (García, 1937). La división está hecha en dos grupos. La primera pertenece a los artistas que son catalogados como meros copistas del arte de la metrópoli, y son:

Álvaro de Alas, autor de los seis más importantes cuadros que representan “El Corpus” del Cuzco, actualmente en la iglesia de Santa Ana, de tendencia costumbrista, además. Lázaro Pardo de Lagos, que en 1660 pinta cuadros decorativos para el altar de la Purificación, iglesia de Santa Clara, y en la misma época, Juan Calderón, para el de la Soledad, en la Merced. En 1694, Marcos de Rivera ejecuta para el convento de los Jesuitas trece lienzos de distintas advocaciones de la Orden, especialmente con la vida de San Ignacio. (García, 1937).

El segundo grupo de artistas está conformado por demiurgos es decir creadores del mundo andino porque poseen la indianidad además son denominados indiomestizos. Mediante reflexiones sobre la representación plástica se plantea: ¿cómo debería de ser el arte propio? García enfatiza que son aquellos que ejercían su arte en el “campo, apartándose del momio dogmático de la inspiración ciudadana y de los cánones del arte europeo. El arte de Juan Tomás tiene pocas válvulas de escape para la prosecución del espíritu indígena, valga decir, del espíritu nacional” (García, 1938) y son los siguientes: Lorenzo Machucama, Melchor Huamán Mayta y Juan Tomas *Tuyro-Tupac*, de quienes el autor refiere:

Machucama es el autor de “la cena” en bulto, para la iglesia de San Agustín, Huamán Mayta, de las imágenes de Santo Domingo y San Francisco entre 1698 y 1712, respectivamente; Juan Tomas tiene una obra múltiple y la más importante, obra que puede ser materia de un estudio especial, su obra escultórica más destacada es la imagen de la Almudena, fuera de sus ingentes trabajos de retabliería en cedro. (García, 1937).

4.1.1 Juan Tomás *Tuyru-Tupac*

Juan Tomás *Tuyru-Tupac*, fue un artista, escultor y tallista cusqueño activo en el último tercio del siglo XVII. De ascendencia indígena educado como un noble cacique en el Cusco, elevado a la categoría de noble indígena por el rey Carlos de España por comprobar que procedía de una línea del Inca *Tupac Yupanqui*. Asimismo García encontró su labor de forjador del arte mestizo debido a su condición social que le ayudó a rodearse de la clase intelectual cusqueña y también de los sectores populares. El autor enuncia que representa la culminación de la plástica escultórica de la escuela cuzqueña porque después de él atraviesa por la decadencia o simplemente la imitación de la plástica de los modelos europeos. Además la representación de estos artistas es considerada como manifestaciones de la emoción, entonces el autor entiende que:

antes que por el concepto, el ideal sustentador de aquella vía expresándolo en obras de arte de validez hasta cierto punto universal, porque si las obras que ejecuto satisfacían, por un lado, a los dominadores por el otro, tampoco eran extrañas a la multitud. (García, 1938).

El artista mestizo *Tuyru-Tupac* coincide cronológicamente con la época de los mecenas de artistas, como los de Mollinedo periodo de la reconstrucción cusqueña. La producción plástica es destinada para complacer a las dos clases sociales, por un lado para satisfacer a las clases cultas y por el otro al pueblo. Pasó a ser uno de los más grandes creadores del arte nacional, debido a que esta posición privilegiada le permitió aprehender la “ideología del vencedor, que es la fuerza dinámica que impulsa sin remedio a la ida toda, pero sabe que puede asimilarla y ofrecerles a las muchedumbres como una serie de problemas que urgen solución” (García, 1938). Debido a estos argumentos el autor considera que es el fundador del arte Neoindio porque buscó enaltecer un arte vibrante, capaz de impresionar a las multitudes poseídas por el movimiento y el sensualismo y desarrolló para ellas un arte deferente alejado de la palabra y el concepto. Entonces el autor entiende que:

se entendían por el gesto y la expresión cinética; forma y color, antes que idea. Las mismas costumbres populares influyeron en ello, con aquellas procesiones de gran pompa y lujo, verdaderos escrúpulos de intensa tonalidad en las plazas de feria. (García, 1938).



Figura 1. Virgen de la Almudena escultura de Juan Tomás. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires 24 de abril de 1938.

Entre sus obras más importantes se encuentran los retablos y el altar de la Capilla de la Almudena, el Pulpito de la iglesia de San Pedro. Aunque no se ha demostrado fehacientemente que Juan Tomás hizo el Pulpito de San Blas, García asegura que fue él, quien hizo esta importante obra:

el retablo en cedro policromado del altar mayor y de los laterales de la capilla de la Almudena, a expensas del fundador, el Licenciado Mollinedo; obra de una belleza plástica admirable y única. Racimos de uva, plátanos, piñas, pacaes, flores tropicales, picaflores, mono, mascarones de salvajes de la selva, todo se conjuga en una armonía de color y de forma. Y este es uno de los raros retablos policromados que existen en el Cuzco. Arte barroco y al mismo tiempo de un realismo ingenuo. (García, 1938).

Para concluir el trabajo que realizó en El pulpito de San Pedro en el Cusco el autor tiene evidencia que fue el Antiguo Hospicio de los Naturales Desgraciados “hoy demasiado desmedrado”, que en sus líneas fundamentales, así en la taza como en el tornavoz es de la misma concepción que el pulpito de San Blas, aunque menor profusión ornamental” (García, 1938).



Figura 2. Detalle de la obra la Almudena, obra de Juan Tomás 1686. Fuente: diario La Prensa de Buenos Aires 24 de abril de 1938.

4.1.2 José Sabogal

La presencia de José Sabogal Diéguez en la vía del arte Neoindio concuerda con los avatares políticos del segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930). La llegada al Cusco se produce mediante una serie de periplos, que realizó por Europa; para llegar a la Argentina y continuar su ruta, en Jujuy, Tilcara, y la sierra sur del Perú. Recoge de estos lugares diferentes expresiones de los Andes sudamericanos. La pintura de Sabogal tiene un tinte de reclamo social porque denuncia el abuso de las clases más privilegiadas en desmedro de los indígenas, entre estos lienzos tenemos: El Gamonal y el *Taytacha* Temblores asignados por García como arte social de denuncia, para el autor Sabogal representa:

el arte de José Sabogal, el pintor de más alta categoría en el Perú contemporáneo, tiene trascendencia de señalar el momento en que fenece una época y se inaugura otra, que al mismo tiempo de ser totalmente distinta, significa la asunción del nacionalismo en materia de pintura al plano de lo fundamental y valioso, así como marca el advenimiento de una verdadera “escuela peruana”, en forma clara, precisa, conscientemente orientada y con personalidad definida dentro del arte hispanoamericano. (García, 1936).

Los lienzos que ejecutó Sabogal para la fecha de publicación del artículo realizado por García (1936) representa a las multitudes porque destaca a las clases bajas, comprendidas por indios y mestizos, debido a que son de gran valor porque representan el fluir de la auténtica identidad nacional, aquella que fue repetida hasta el cansancio por García “que no existía para ellos; mucho menos hería su sistema sensorial ese ingente mundo geográfico que palpitaba de vida y de belleza a ambos lados de la cordillera de los andes” (García, 1936).



Figura 3. José Sabogal Titicaca, 1935. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 22 de marzo de 1936.

Qué es lo que hace valiosa a la pintura de José Sabogal, es mediante la contribución plástica al arte Neoindio, fundamentado en el pensamiento de García. Asimismo todo lo que viene por el camino de representar el arte mestizo del sur del Perú, fue considerado como auténtico y la pintura de Sabogal contiene los ingredientes que hacen de él forjador del arte Neoindio:

anchas plazas puebleras entre cuyas oquedades fracasa la voluntad; rostros de piedra de los indios, viejas emperifolladas con voluminosos trajes, de enérgica expresión plástica, reptando por las cuestas parroquiales; humildes “pongos”,

supervivientes del régimen feudal para quienes nunca hubo libertad. En el Cuzco fue donde Sabogal sorprendió la inmensa fuerza plástica de las multitudes indiomestizas. (García, 1936).



Figura 4. José Sabogal, *La India de Sicuani* 1935. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 22 de marzo de 1936.

La pintura de Sabogal no es continuadora de la pintura indígena porque pertenece a otro tipo de expresión plástica, a diferencia de estas se encuentra bajo otro aspecto ideológico. El asume que la pintura de Sabogal es:

es la prosecución ennoblecida y superada racionalmente de la pintura popular, que a su vez arrastra raíces tradicionalistas. Sólo creo que ni Sabogal ni su escuela, como dicen, hayan reanudado el hilo roto de la pintura indígena precolonial, ni en la técnica ni en su contenido, considerando la colonia como un eclipse de esta tradición. (García, 1936).



Figura 5. José Sabogal *Hilanderas huancas* 1931. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires 22 de marzo de 1936.

4.2 El estilo Crespo

El arte Neondio se manifiesta primordialmente mediante la creación del estilo Crespo que es el resultado de la psicología del hombre mestizo, entonces ¿qué es el estilo Crespo? según el autor es el “movimiento convulso de la forma recargo de hojarasca, mistión, por las manos del artífice indiomestizo, entre las contorsiones de Berruguete y las muecas de Churriguera” (García, 1934). Además de ello, es el arte formulado en el campo y aldeas mediante la construcción del hombre mestizo, que es el resultado:

de la España católica, grabada en piedra, la flor comarcana, el animal montuno o la columna estilizada que representa a una india bailarina de feria. Pomposa, recargada de metáforas ornamentales, espectacular y pintoresca es la arquitectura aldeana, desde el humilladero que se yergue en el cruce de los caminos hasta el gigantesco torreón de las iglesias parroquial. De esa mezcla llena de humorismo nace el estilo ¡crespo!, estilo tan apropiado y tan del gusto de las masas explotadas. (García, 1936).



Figura 6. Altar de Corpus. Al fondo fachada de la universidad (Cuzco). Fuente: diario La Prensa de Buenos Aires, 6 de diciembre de 1936.

El estilo Crespo es el arte Neoindio, es el arte expresado por las masas populares entonces es representado mediante el fulgor policromado de los “trajes de las multitudes en fiesta, el reflejo cegador de los altares levantados sobre los plazones puebleros, la pedrería recargada del ajuar de las santidades, el fiambre que se merca junto al altar del Corpus” (García, 1934). Su nacimiento en el pueblo hizo que se mezcle con la gastronomía y manjares preparados en el pueblo sobre

todo “lomo de un conejo al horno, yerguese el faldellín de la cofradía con el lema Viva la virgen de Belén; es la jarana de los altares, la predica declamatoria de doctrineros la sutileza ergotista de seminaristas” (García, 1934). Asimismo entre las características que le hace el estilo más importante de los Andes fue “porque el estilo cresco tiene algo de caricaturesco y de cierto humorismo irónico propio de las almas oprimidas que se defienden” (García, 1937). Por lo tanto es oportuno preguntar ¿cómo se manifiesta el estilo Crespo en la plástica? El autor reflexiona por medio de las representaciones plásticas y ofrece este comentario:

un retablo cresco tan recargado de metáforas decorativas y de cargador brillo áureo, una destacada escultura religiosa destacada a los ojos con recargos de una indumentaria postiza alusiva a alguna clase social a la que se supone pertenece la imagen como por ejemplo : un San Isidro vestido de labriego indio o “paisano” arequipeño, una virgen chola o una santa como dama aldeana, tiene algo de irónico. (García, 1937).



Figura 7. Otro aspecto de la procesión. Fuente: diario La Prensa de Buenos Aires, 6 de diciembre de 1936.

4.3 Fiestas Costumbristas

El estudio del folklore y las costumbres populares antiguas que son conservadas en las memorias populares mediante las tradiciones son aquellas que se formaron a partir del mestizaje cultural y son abordadas para afirmar la identidad nacional. El registro de las fiestas incaicas, celebradas con júbilo, enriquecen el legajo cultural debido a que después de la conquista se asimilaron para formar parte de la cultura mestiza. Según García, se fueron constituyendo en las periferias, por el trabajo de indígenas y mestizos.

4.3.1 *Fiesta de Cruz de Mayo*

El discurso ceremonial de las fiestas costumbristas presenta uno de los grandes aportes hechos por García cuyo contenido se encuentra lleno de regionalismo e identidad nacional.

La fiesta de Cruz de Mayo, una festividad hispana que llegó para convivir y amalgamarse espléndidamente con las fiestas que celebran los pueblos autóctonos en honor de la deidad del sol invernal, el dios incaico era reverenciado por los trabajadores agrícolas con la celebración del *Inti Raimi*, estas fiestas del antiguo Perú y las que se fueron creando estaban ligadas a las estaciones terrestres como explica el autor:

las fiestas de cruz de mayo, así como la del corpus, que se celebran en la época de la estación invernal, que en esta parte de la sierra peruana tiene un curso irregular, desde mayo hasta septiembre, más o menos, pueden considerarse como fiestas eminentemente nacionales para todo el mundo indiomestizo para la nacionalidad más genuina del Perú. (García, 1937).

Luego con los españoles fue sustituida por la celebración cristiana de Cruz de Mayo. La celebración de esta fiesta religiosa comprende el sincretismo con las costumbres del antiguo Perú mediante la motivación religiosa manifestadas en las nuevas formas cristianas. Se concluye que es el resultado la velada que se realiza la noche víspera de la Exaltación en toda la sierra, “velada a la que se le llama en lenguaje amestizado *cruzvelacuy*. Se iluminan con fogatas todos los montes y caminos donde existe el símbolo. Y dentro de las aldeas y pueblos urbanizados, en plazas, patios y zaguanes” (García, 1937);



Figura 8. *En la Despedida de la Cruz.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 15 de agosto de 1937.

Las festividades religiosas desde la intervención del mestizo adquirieron más volición en el mecanismo ritual también introdujo lo pintoresco y complejo. Especialmente en aquellas celebraciones procesionales que desfilan por calles y plazas, llenas de fragancias, renovando las costumbres. Las expresiones que se espabilaban en las reuniones vinieron por el entusiasmo de las clases populares:

que rodea a la cruz, que da su gesto antropeideo en el semblante de todos cuantos entran al recinto, que se expresa en esta pintoresca fabla bilingüe, que se clava como dardo en la broma satírica parodia de las costumbres de las altas clases. Porque el lenguaje popular, en estas ocasiones, si no en todas, es de expresión desdoblada, de doble sentido, de segunda intención; la ironía del indio como la del mestizo es destructoras es la única defensa de estas almas oprimidas e importantes para sacudirse. (García, 1937).



Figura 9. *Cruz historiada de la plaza.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires 15 de agosto de 1937.

4.3.2 *El Señor de los Temblores*

La escultura del Señor de los Temblores se encuentra en una de las capillas laterales de la Catedral de Cusco, a la que se le considera patrón máximo. Es una escultura de cedro regalo del rey Carlos V de España, es valiosa para el Cusco debido que intervino en terremoto suscitado el 31 de marzo de 1650, que produjo una catástrofe en la ciudad y en su perímetro. Asimismo la imagen es tratada como el supremo juez de los afligidos, quienes le rezan por una buena cuenta; debido a su popularidad y sacralidad es enaltecido por autoridades cusqueñas, en congregaciones, cofradías, y el pueblo. En la procesión de la escultura se aprecia “marcha lenta acompasada, a paso de tortuga, al son lúgubre de la banda militar de músicos que entonan la Marcha Moran Funerales de Atahualpa o cualquier otra de esta índole” (García, 1937). Es reconocida por los ciudadanos, aclamada y reverenciada con motivos florales propios de la región:

frontispicios de los templos, a donde visitara la imagen, sobre cuyas columnas y cornisas se encarnan, como angelotes decorativos, los palomillas para derramar al crucifijo con la curdena y moribunda flor de ñukchu (sabia silvestre) flor que conjura los temblores de la tierra, según creencia indígena y la que logra rozar el cuerpo de la imagen buena para los cólicos y estremecimientos nerviosos. (García, 1937).

La Plaza Mayor es el escenario por donde inicia el acto religioso, por ella se conducían en tumulto a santidades y sujetos sedientos de poder y gloria. También acuden gente de las periferias acompañados de platos típicos y alegrías populares para mezclarse con los citadinos de esto modo sucede que:

el dulce de almendras de las catalinas, la mazamorra de las clarisas, el bizcocho y la compota de las teresas. Si la comida popular, de la plebe es incitativa y picante, el paladar del noble es mas propicio a la golosina- “Repitierose” dice – dice Castro- con nueva invención las composiciones de azúcar, las frutas cubiertas de dulces sobre puestas, las pastas de fino condimento, las suplicaciones tan gustosas como deleznales, el famoso chocolate, los bizcochos, confituras y todos los demás cebos que puede tener la gula. (García, 1934).



Figura 10. Chiquillos derraman “nukchu” al Cristo de los Temblores. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 16 de mayo de 1937.

4.3.3 Fiesta de San Bartolomé

San Bartolomé es un santo cristiano, para la cultura cusqueña y la América hispana. Sin embargo García le califica de Santo Patrón de los pueblos de las periferias, lugares exquisitos donde se renueva la vitalidad americana, además le califica de analgésico social, según el autor el “santo hace olvidar los avatares populares y les sumerge en el júbilo y les sumerge en la agitación multitudinaria convulsionada” (García 1935). También critica las actividades sociales que se dan en derredor del Santo como las montañas, algarada de un pueblo que “olvida su servidumbre para expansionarse una vez al año, para todo el año. Montaña que baja hasta la plaza pueblera para dar su flor y su canto, en el poncho cromático del indio-arco iris en tarde de sol” (García, 1935) se concluye que arte y religión se encuentran y se amalgaman mostrando el colorido callejero que eclosiona en las callejas por el populacho:

es el aniversario del santo patrón de la aldea, del apóstol San Bartolomé que en la nave de la iglesia se yergue sobre sus andas cuajadas de flores y plumones vistosos, joyante endomingado, con el orgullo del hacendado, blandiendo en la diestra de su gran cuchillo de plata que recuerda la espada de Pizarro en

Cajamarca. Enhiesta sobre la cabeza de las muchedumbres despavoridas de Atahualpa. Simbólico patronazgo del apóstol que fue desollado por los armenios cuando el indio, desde hace siglos, lo va siendo también, por lo menos de su bolsa, de su trabajo, de sus tierras y rebaños. (García, 1935).



Figura 11. *Callejuela andina*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 15 de agosto de 1937.

Los feligreses que constituyen gran parte de la población mestiza y todas estas algarabías, están siendo observados por los templos aldeanos, construcciones propias del arte Neoindio, debido a que es el lugar por donde sale el santo Cristiano a ser venerado por sus seguidores:

la iglesia chata como el pueblo, apenas empinada por la cima de los tejados, con su espadaña de piedra donde las campanas siguen siendo voces, gritos, imprecaciones de mando, clamor de los siglos que perduran inexorables como el cuchillo de la diestra de san Bartolomé. De aspecto franciscano por fuera, desconchado, por las jorobas por el peso del tiempo más que por el de la techumbre inmensa; museo que guarda ingentes riquezas materiales y artísticas por dentro. (García, 1935).

El jolgorio en los pueblos a diferencia de la ciudad es más clamoroso lleno de matices que se conjugan diferentes goces, la libertad y se hace notoria en la fastuosa vestimenta utilizada en las ceremonias:

ponchos irisados, rebozos luminosos, monteras franjeadas con ribetes de oro y plata, sendos alfileres de platería indios de Queromarca, con sus trajes fulgurantes zapatos llenos de labores vivos, de bayeta fina pantalón largo de anchos buches, chaquetillas de colores vivos, de bayeta fina de "castilla" rojo anaranjado, verde, algo así como majos sevillanos o chulos andaluces, gallardos esbeltos con los ponchos solamente terciados sobre los hombros a maneras de capas de luces. (García, 1935).

4.3.4 Fiesta del Corpus

La fiesta de *Corpus Cristi* representa según el autor el drama virreinal cuyo desarrollo significa el deleitoso cortejo que se realizó sobre las plazas, con el dolor y sufrimiento de los oprimidos bajo los sótanos de las minas o entre las galeras del obraje; placer y dolor. Asimismo estos ingredientes forjadores de una nueva cultura, nunca dejaron de alimentarse de otras tradiciones, siempre estarán en constante movimiento que permita alimentar nuestra identidad regional, el Corpus Cristi representa uno de los máximos momentos emotivos en los júbilos religiosos del Cusco:

este es el valor en función de un altar de Corpus. Gigantesco mástil del pueblo en fiesta, que exhibe al torpe, sobre la marea pasional de la multitud, el banderín de su remate. Monumental juego de espejos donde se refleja la aldea el campo, acaso el universo todo. Orilla que encauza el frenesí de estos hombres, que entre el picante y la chicha, la marinera y el huayno, la procesión de sus santos y la quema de sus castillos de pólvora van creando la América. (García, 1931).



Figura 12. La imagen del Cristo de los Temblores saliendo de la Catedral del Cuzco.
Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 21 de marzo de 1937

El pensamiento panteísta del indio y la fe religiosa española se complementan y, de ella nace la religión, fruto del sincretismo, que no es más que un motivo para conjugar ambos pensamientos, el indígena y el español:

antes de una ceremonia o conjunto de ceremonias de simple sentido religioso, es más bien una fiestas eminentemente pagana, resultado de esa sensibilidad delicada, de esa intuición panteísta del mundo que tienen nuestros pueblos, estos pueblos de la América neo india que se esconde bajo el poncho aldeano, como en una caverna, que late más adentro que una chamarra que oprime el torso de la

india, que es música de charango, vibrante adorno que ornamenta el vestido del provinciano. (García, 1931).



Figura 13. Otra escena de la procesión del Corpus. Paso de la Virgen de Belén.
Fuente: diario La Prensa de Buenos Aires. 4 de febrero de 1934.

La misión de la religión siempre estuvo conducida para controlar y dirigir el pensamiento de las clases populares porque nunca faltaron estos dogmas en todo aquello que forme parte de los espectáculos religiosos. Todos estos ingredientes tienen la misión de educar religiosamente haciendo uso de la arquitectura:

el remate bien alto, algo que se equipare cuando menos con la torre de la iglesia. Luego viene la mano del alfarero que adorne el monumento. Arcos y pilastras con espejuelos, sobre fondos de colores vivos (rojo, verde y amarillo intenso); ramos de mil formas; cintas y lechuguillas para la coronaciones; lujosas urnas de vidrio; forjas de joyería; frontales de plata repujados; paños y colgadizos de seda; suntuosas alfombras de “compi”. A los flancos se cuelgan lienzos costumbristas, pinturas que presentan escenas de la historia nacional o que explican con infantil ingenuidad los más intrincados dogmas de la teología católica al alcance de la mentalidad popular. (García, 1931).

Se concluye que cuando termina el Corpus Cristi las muchedumbres regresan al lugar origen que es la caverna de la nacionalidad o la chichería, lugar donde aflora el alma mestiza que nutre al Perú guiándolo por las sendas de la identidad:

el cobertizo es como una cueva donde se refugia y se expansiona el alma bárbara del populacho; allí se traslada por las noches el ambiente cavernario de la chichería; es el espacio jovial donde se encuentran y se armonizan el alma introvertida del indio con el de la chola. (García, 1931).

4.3.5 Fiesta de San Sebastián

En el distrito cusqueño de San Sebastián, se lleva a cabo la ceremonia de culto religioso atribuido a San Sebastián cuya imagen es situada en la iglesia del mismo nombre. Este distrito de tendencia y aspecto campesino está alejado de la ciudad porque contiene caracteres comunes con otros pueblos serranos de la sierra sur del Perú que, según García es

pueblo que se aferra a su pasado, que se prende de la falda del monte a falta de otro rumbo, reacio, avanzar, es cierto no como un vencido, sólo como un sonámbulo que se recuesta para vivir del recuerdo que todo lo absorbe porque no tiene otro estímulo. (García, 1931).

En una ceremonia campesina cerca del Cusco explica el autor “Dónde queda san Sebastián, preguntan unos turistas que fueran de tales, acuden entusiastas a presenciar la fiesta. Y el poblacho que tiene oídos y sentidos repercutores de cada vacío de sus plazas y calles” (García, 1931), porque en cada arquedad de sus moradas, responde al punto mostrando a lo lejos los puños cerrados de las cúpulas de sus campanarios:

cúpulas que se yerguen soberbias sobre cada pueblo, al filo de cada horizonte campesino, como heraldos inexorables de lo que parece no tener redención; puños cerrados que son una amenaza al pasado y al presente de lo inconvencible a lo que debe cambiar, del poniente a la aurora. (García, 1937).

Para estas fechas de júbilo los moradores locales salen a lucir sus vestimentas confeccionadas en casa y en las ciudades, sembrando el colorido para enfatizar la devoción popular:

ricas tapicerías, ahora casi en hilachas, traídas de ultramar por los galeones del rey y compradas por cofradías de indios y mestizos a peso de oro, de este buen oro de indias. Sendas pinturas y esculturas que representan a Cristos cebrados y patituertos; santos en actitud de actores de escenas ingenuas, casi irónicas. (García, 1931).



Figura 14. La procesión cruzando la plaza de Armas del Cuzco. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 16 de mayo de 1937.

García concluye que producto de la tragedia que significó la conquista. Esto se refleja en el folklore y llevado a cabo en las fiestas religiosas populares:

los recuerdos de las tragedia populares o vivencias nefastas que perseguía a los pobladores generaron hondo pesar y formaron parte de su “folklore” fueron llevados adaptados y representados en júbilos populares, para ornamentar la procesiones, este es el caso de la procesión de San Sebastián: Que por calles y plazas recorran por las noches clamando “Padre mío, San Sebastián mándanos tu agua y tus lluvias” por más que saben que el agua del río ya no depende de la divinidad, que solo gobierna a las nubes y esto. (García, 1931).

4.4 Arquitectura

El racionalismo de José Uriel García es llevado a cabo para entender el objeto artístico mediante la percepción sensorial del mundo. La evolución de la arquitectura es identificada mediante la intuición, asimismo la arquitectura obedece a una función y desarrollo⁹¹ expuesto en el desarrollo de los estilos. Por ende el arte Hispanoamericano y Neoindio tuvieron desarrollos sincrónicos y se encontraron para convivir y llamarse propiamente arte mestizo.

La arquitectura como expresión de identidad nacional, tiene especial atracción, porque representa el cuerpo en donde se manifiesta la psicología del hombre andino es decir el estilo Crespo. La arquitectura para su afable estudio y

⁹¹ Para José Uriel García todo tiene una finalidad, el arte ha seguido por una serie de procesos hasta alcanzar una maduración plena que viene a ser el arte Neoindio y el arte Hispanoamericano

entendimiento ha sido dividida en: arquitectura civil y arquitectura religiosa. Para el estudio de la arquitectura civil se encuentra subdividido en dos clases de construcciones, destacan los patios cuzqueños y la planificación urbana de los pueblos; finalmente el análisis de la arquitectura religiosa, comprende el estudio estructural de las iglesias.

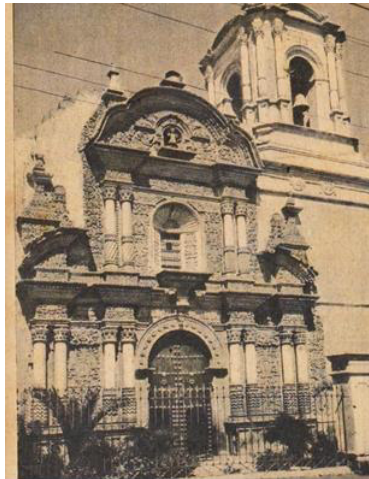


Figura 15. Portada de la iglesia de la Compañía en Arequipa. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 14 de agosto de 1932.

4.4.1 Arquitectura Hispanoamericana

¿Cómo se fue gestando este proceso de mestizaje en la arquitectura Hispanoamericana? Este proceso de construcción se fue forjando en la sierra sud peruana, debido a la herencia cultural de los antiguos peruanos que fueron conservando dentro de las tradiciones culturales y populares. Por lo que es necesario enfatizar a los descendientes aimaras y quechuas, “vástagos mestizos, en mutación dominante o recesiva, de los dos primeros. Propiamente, no son razas sino tipos de adaptación a su ambiente, así telúrico como social; aquellos mejor avenidos con la desolada de las estepas altiplánicas” (García, 1935).

Entonces el proceso de identidad se fue constituyendo por la razón del hombre mestizo, porque va construyendo el mundo de modo que no existen lejanías misteriosas al sentido recóndito u obscuro que le genere inquietud, todo aparece próximo y patente, diáfano y real según el autor “belleza objetiva, realidad

configurada en contornos precisos, emociones que cristalizan en ideas firmes y pensantes como las rocas de los confines, nada hay aquí que sugiera espejismos ilusorios ni idealismos platónicos” (García, 1935). Esta razón hizo posible que se fuera copiando las formas naturales del mundo observado y enfatiza “hora no del ensueño quimérico ni de la ilusión romántica, sino de la percepción despierta y segura del indio. Este panorama es para los hombres que ven el mundo afirmados sobre los dos pies como el indio” (García, 1935). El proceso del estudio de la arquitectura mestiza propuesta por García se caracteriza por la división en dos etapas.

La primera de ellas se logra parangonar con el contexto histórico del reino español, según el autor dentro de la época del “rey Felipe II, a la persecución religiosa, al espíritu monástico de El Escorial y de la técnica Herreriana. Primer siglo colonial (segunda mitad del siglo XVI) del proceso de amestizamiento de América hispana comenzó, vacilante y mimética” (García, 1936). Se concluye que la arquitectura Hispanoamericana fue la primera en manifestarse y, es la expresión de las clases altas y cultas, y llegó a su final con el terremoto que azoló el Cusco en 1650;

En segundo periodo el autor aclara el panorama “segunda mitad del siglo XVII y todo el siglo XVIII, el régimen feudal ha llegado a su apogeo, todos los descendientes de los conquistadores se han enriquecido a expensas del pueblo indio” (García 1936). La arquitectura Hispanoamericana se desarrolló en los núcleos urbanos, el estudio del arte mestizo ofrecido por García analiza las construcciones arquitectónicas después del terremoto que azotó el Cusco en 1650 porque destruyó la totalidad de las construcciones civiles y religiosas aunque; sólo se pudieron mantener en pie la Catedral y la iglesia de Santa Clara adosada a su diestra. Asimismo contribuye el autor que luego de este periplo marcado por la tragedia se edificó una nueva arquitectura; a diferencia de las anteriores construcciones que tenían una edificación ampulosa, ancha y pesada que presenta solidez estructural para encaminar a los indígenas por la religión católica, la nueva arquitectura señorial hecha después del terremoto que azotó al Cusco presenta:

ya no hay aquí abstractas masas en ansias de anchura, en afanes de conquistar cada vez más tierras de indios, sino altas formas superpuestas hacia las nubes y risueños motivos ornamentales. No son bastiones de impulso beligerante_ ya que el pueblo indio esta totalmente sometido y el jesuita es el primero que más lo atrae, sino flamígeras figuras ornamentales que van a ofuscar gratamente los ojos del pueblo y lo han adormecido de gusto en medio de su servidumbre. (García, 1936).



Figura 16. En primer término parte de la techumbre de la catedral, al fondo la Compañía de Jesús. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 2 de febrero de 1936.

La identidad en el arte Cusqueño y del sur peruano comenzó a manifestarse como se dijo en el capítulo anterior, en el arte citadino, mediante el uso de ornamentos representados en las fachadas de los templos, José Uriel García utiliza de ejemplo la Compañía de Jesús, una construcción ubicada en la ciudad.

4.4.2 Arquitectura Neoindia religiosa en los pueblos

La expresión artística en los pueblos alejados de las ciudades tuvo gran importancia en el devenir del arte en la sierra sur peruana porque el arte Neoindio nace por la ironía y la burla hacia el opresor europeo en otras palabras el arte vernáculo o folclórico es aquel que florece en todas las aldeas del sur del Perú, arte espectacular, conexo con las fiestas patronales como describe mejor José Uriel García:

este es el momento en que el espíritu del campo resplandece en las fachadas de los templos aldeanos, como una contradicción sintomática entre la servidumbre y la señoría. Por medio del arte arquitectónico se evidencia la satisfacción de los unos y el desconsuelo de los más; para unos, la masa arquitectónica es afirmación de dominio, mientras que para los demás la forma ornamental que la complementa es ironía vengadora. (García, 1936).

Las características de la arquitectura Neoindia, tienden a ostentar gran tamaño, ampulosas construcciones horizontales como de las murallas incas, porque evidencian en tendencias asimétricas y desarmónicas por donde el estilo Crespo se manifiesta en toda su magnitud y que este representa el ritmo de las clases populares provistas de movimientos y bastante colorido, el autor logra encontrar características estructurales comunes entre las iglesias campesinas para poder denominarlas como son:

planta rectangular, alzado de no grandes dimensiones, casi chato, techumbre de dos vertientes cubierta con tejas por fuera y por dentro, jácenos y artesonado decorado con pinturas al temple de ese temple indio que equivale casi al fresco. Dos portadas de acceso, de gran alarde decorativo. Interiormente, como todas estas iglesias aldeanas, erguidas en medio del campesinado, tiene una exuberante decorativa tropical reverberante. (García, 1939).

Cronológicamente e ideológicamente surge como expresión propia de manera sincrónica; con el florecimiento de la arquitectura Hispanoamericana después del terremoto que destruyó el Cusco en 1650, vino el proceso de reconstrucción, en el campo o en la aldehuela mestiza el alarife indígena operó intuitivamente y fue adquiriendo valores vernáculos:

este es el momento en que el espíritu del campo resplandece en las fachadas de los templos aldeanos, como una contradicción sintomática entre la servidumbre y la señoría. Por medio del arte arquitectónico se evidencia la satisfacción de los unos y el desconsuelo de los más; para unos, la masa arquitectónica es afirmación de dominio, mientras que para los demás la forma ornamental que la complementa es ironía vengadora. (García, 1936).

Esta nueva arquitectura es representada en las iglesias foráneas, el autor enfatiza que existen tres iglesias portadoras del arte Neoindio y son: San Miguel de Mamara, el templo de *Pomata*, y la iglesia de San Sebastián⁹² del Cusco. Todos ellos forman parte del arte Neoindio. Asimismo los templos ejemplos fueron construidos en la época virreinal y corresponden al periodo de bonanza económica.

Para comenzar, en el caso de la iglesia de San Miguel de Mamara, está ubicada en Mamara, una región que pertenece a Abancay, pero depende económica y comercialmente del Cusco. Mamara tiene como actividad principal la extracción de metales para su subsistencia. La iglesia se mimetiza con la ciudad y

⁹² Para 1935 fecha en que se publicó este artículo la iglesia de San Sebastián pertenecía a la periferia, es decir fuera del casco urbano de la ciudad del Cusco.

el espacio geográfico mediante su ancha plaza como todas las que se encuentran en la sierra sur del Perú, que representa el autor:

la prolongación del campo, del monte, de la pampa, corazón de la vida campesina que distribuye al resto del pueblo el latido de la soledad y de la murria bajan de los cabezos, que sopla el viento de las llanuras, que vierten las nubes de estos cielos. (García, 1939).



Figura 17. Detalle del Coro. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 12 de mayo de 1939.

La iglesia de San Miguel de Mamara fue edificada por alarifes mestizos e indígenas, la construyeron mediante la intuición y asimilaron los conceptos de la arquitectura desarrollada en la ciudad. Llama la atención la egregia comparación del autor de la vestimenta indígena con la arquitectura Neoindia, la fachada tiene la siguiente descripción:

la soberbia fachada principal ostenta dos cuerpos y un remate marcada entre los dos campanarios laterales. Aquí la profusión decorativa mas abundante, realmente "cresco" sobresalen las columna ornamentadas con soga y escamas, hasta el primer tercio y en el resto del fuste, la vista faja en espiral que parece el chumpi con el que se ciñen la cintura las indias de mamara; faja que ostenta hoja y racimos de uvas con unos monos indígenas encaramados que van gustando de las uvas. (García, 1939).



Figura 18. Iglesia de San Miguel en Mamara. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 12 de mayo de 1939.

El templo de Santiago Apóstol localizado en *Pomata*, pertenece a la provincia de Chucuito de Puno, se encuentra en la ruta comercial que conecta con los siguientes lugares: *Ilave*, *Juli*, *Yungyo*, Desahuadero y demás con los pueblos satélites. Esta ruta comprendía: el comercio peletero, mineral y mercaderías de toda clase. Su importancia fue substancial.

Fue edificado en la época virreinal además presenta traza similar a la de San Miguel de Mamara. El templo de *Pomata* yace sobre la plaza pública y pretende ser el punto central por donde se encuentran las rutas del *Kollao*, además se mimetiza con el ancho espacio de la pampa y el horizonte geográfico, su descripción estructural o arquitectónica es presentada por García que señala la armonía “expresiva de las piedras, de estas piedras de coloración rojiza del templo de *Pomata* expresadas en la forma, casi únicas, que en el Setecientos sirvió para encubrir esa pugna creadora y de liberación de la servidumbre colectiva” (García,1933).En conclusión el arte Neindio plasmado en las iglesias representa el estilo Crespo y ellas han adquirido presencia substantiva evidenciada en su fachada o, en sus interiores donde ostenta decoración pintoresca, que llama la atención como en la cúpula sobre el crucero:

esas figuras que asidas de las manos y exornadas con molduras que parecen disfraces de cualquier baile indígena, como los que se ve en todas las ferias esas figuras, repetimos, al contorno de la soberbia semiesfera representan la “Kashua” la misma decoración ornamental así llamada de los chullus indígenas. Una “Kashua” sobre el crucero del templo; un baile ideal sobre las cabezas de los fieles, en el sitio a donde confluyen las miradas para hallar el cielo. Un baile de “sicuris”, por ejemplo en la dimensión no euclidiana, es decir esférica, deformante, disimulada entre los rosetones de piedra labrada que exorna la bóveda. (García 1933).

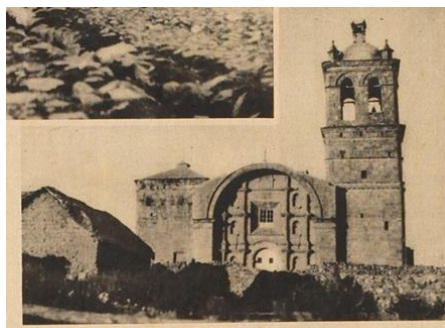


Figura 19. Templo de Pomata. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 12 de febrero de 1933.

Para finalizar La Iglesia de San Sebastián se encuentra en las periferias de la ciudad del Cusco. En ella fue germinando el proceso de identidad a diferencia de La Catedral e iglesias construidas en las ciudades, lugar de la arquitectura Hispanoamericana. La iglesia de San Sebastián es una de las semillas por donde fluye el arte Neoindio, porque para el autor no ha dejado del todo la nota dominante de la estética feudal “como ha ocurrido por ejemplo en los monumentos del *Kollao*, pero aquí ya se ven asomos del proceso mental operado en el alarife indio que va liberándose de los cánones que le impone el gusto de las clases dominantes” (García, 1936). Para finalizar la representación de flora y fauna en la fachada matizados por la ironía y la sátira evidencian la tesis propuesta por el autor:

la fachada de piedra, adosada a las bóvedas de barro, ostenta elementos decorativos pintorescos, de factura india en sus tres cuerpos. Búcaros indios, flores, frutos, aves de confección propia de la mentalidad indígena aurora de un estilo cresco que va fomentando, como un narcótico, para halago del pueblo. (García, 1936).



Figura 20. Iglesia de San Sebastián en los suburbios del Cuzco. Fuente: diario La Prensa de Buenos Aires. 2 de febrero de 1936.

4.4.3 Arquitectura civil

La arquitectura civil en la sierra sur del Perú atravesó por un proceso parecido al de la arquitectura religiosa, porque en muchos casos la construcción representa a las dos identidades, asimismo se optó generalmente por seguir la traza original de la ciudad. El uso de la piedra fue substancial porque representa para los

hombres mestizos e indígenas el material más valioso para la construcción de viviendas y también, lo usaron por ser material dúctil y finalmente porque tiende a representar el pensamiento del alarife masificado en la construcción, García le atribuye cualidades apropiadas para la fertilidad del arte neoindiano:

la mitología indígena hace surgir de las cavernas a los demiurgos primordiales, aquellos seres que sin padre dados a luz por mágicos litódomos. Para el indio la piedra es una voluntad o una idea materializadas, en la misma medida cómo el hombre puede ser un Rumiñahui (ojo de piedra) o un *rumisonco* (corazón de piedra). (García, 1934).



Figura 21. Primer plano del acantilado de Chimú. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 17 de noviembre de 1932.

Las construcciones de viviendas en las aldeas están vinculados por la psicología colectiva que evidencia la asimilación del relieve topográfico y geográfico, siempre y cuando describir sea aludir a cada paso de su sentido íntimo, que se aclara en el hombre mestizo, entonces las viviendas contienen este aspecto geográfico :

mitos y leyendas que no se ligan con las nubes, sino que brotan de las entrañas de la tierra, que no exaltación mística, sino materia, naturalezas idealizadas. Como no hay gleba que no tenga un “alma” que compete su valor económico y social ni eriazos improductivos que no sea tierra moralmente realizada con el ambiente. (García, 1934).

4.4.4 *Arquitectura civil cusqueña*

La arquitectura civil en el Cusco fue trazada por la dicotomía de norte-sur, que representa dos identidades opuestas entre sí. La que pertenece al sur recibe la denominación de bajo Cusco o *Hurin* y los del norte o *Hanan* reciben la denominación de alto Cusco. En conclusión el norte del Cusco representó la rebeldía, llena de repliegues y angulosidades hostiles, en su arquitectura, combativa y, como antítesis del norte se encuentra el sur, la zona de la servidumbre, lugar de gente criolla, llena de adoratorios. Esta oposición fue el principio regulador del pensamiento que hizo posible el arte mestizo.

Los barrios que se encontraban al norte del Cusco son generalmente empinados debido a la geografía y, van en dirección a la fortaleza de *Sacsayhuamán*, asimismo formaban parte del camino inca en la época Virreinal. En el norte hubo fuerte expresión bélica, arquitectónica y urbanismo contra los opresores hispanos, estas calles representan las defensas mediante vías por donde debían transitar los hombres. Se concluye que estos barrios eran residencia de indios y mestizos porque vivía gente pobre, hogar de artesanos, alarifes, el autor enfatiza estos barrios fueron tomados en cuenta por lo pintores indigenistas, para enaltecer la identidad nacional:

vista actualmente esta barriada desde la plaza de armas, semeja un apretado conjunto de ciudadela feudal, que muestra a lo lejos los boquetes de sus ventanas y desvanes, en una superposición de planos y de viviendas, herencia ancestral de aquel bélicos pasado en la historia de esta región. Son estas callejitas las que más han inspirado a los artistas como Sabogal, Blas, Pantigoso, Martínez Málaga entre los nacionales: los Guido, Buitrago, Malanca, Desanto entre los argentinos. (García, 1934).



Figura 22. Un barrio de la región Norte del Cuzco. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 20 de mayo de 1934.

La fijación en el norte del Cusco tiende a demostrar que la arquitectura Neoindia fue importante para los artistas indigenistas, porque representan lo más auténtico del Perú para elevarlos como ejemplos de identidad nacional:

la región de Carmenca, hoy parroquia de Santa Ana, cuya arteria principal y más pintoresca es la cuesta, donde puede verse todavía de cuando en cuando a aquella “Coscopalla” inmortalizada por el pincel de Sabogal, con su faldellín de tafetán a florado y su manta de seda tornasol, en cambio tiene sus vías inundadas del sol mañanero. (García, 1934).

La situación sobre los barrios del sur fue diferente, generalmente fue el hogar de los descendientes de los conquistadores y para construir la ciudad respetaron la traza original, es decir la planificación urbana inca se fusionó con el racionalismo español de que advierte el autor, el sur se llenó de “plazas amplias y de calles rectas, como para que cursara por allí la vida placida de los festejos, con sus incas iconos y caudillos sobre sus andas de oro, cargados por los mitayos entre arcos del triunfo o altares luminosos” (García, 1934).

4.4.5 Patios Cusqueños

El estudio que realiza sobre los patios cusqueños sirve para descubrir los distintos tipos y estilos que se fueron sucediendo en el Cusco en la época

Virreinal. Para su mejor comprensión de presentan cuatro tipos de patios: Español, Religioso, Cusqueño y Mestizo

Los primeros patios analizados corresponden a aquellos que se edificaron en la ciudad sobre todo en la parte sur del Cusco, comparten necesariamente espacio con las construcciones arquitectónicas Incas. La apreciación crítica que ofrece García afirma la convivencia entre estas identidades y finalmente fueron fundamentales para sembrar la semilla del arte Hispanoamericano:

para siempre trazada por los primeros fundadores del Cusco, se adaptó a la órbita de la metrópoli, se avino con las sinuosidades y recovecos de las vías, con el andén indispensable para salvar los declives y pendientes demasiado pronunciadas, en una palabra, sobre estas asperezas de la ciudad india irguió su casa traslado el hogar solariego para enraizarlo en la tierra sometida. Sobre estos gigantescos murallones indios, plantó su tienda de campaña como una renuncia al solar nativo y con una afirmación a la nacionalidad que renacía. (García, 1934).

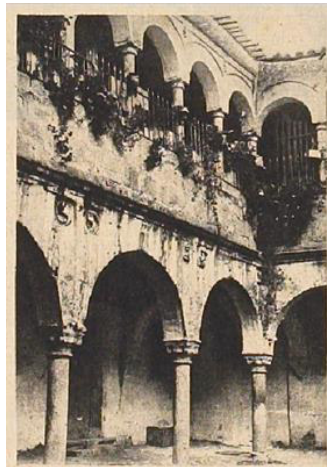


Figura 23. *Patío cuzqueño de estilo clásico.* Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 20 de mayo de 1934.

Los patios de influencia religiosa, son generalmente emulaciones de las construcciones religiosas occidentales, cuyo significado es que en estos objetos solo se puede distinguir elementos arquitectónicos foráneos y cuya presencia en la sierra sudperuana no contribuye a la construcción de la identidad regional y nacional, entonces el autor da una breve descripción de sus elementos formales:

o el patio de espíritu conventual, con sus cuatro ángulos, en ambas plantas, cerrados por portales y arquerías de medio punto y con sus valladares o antepechos que cierran la luz discretamente: corredores sonoros, altos techos artesonados, talladas puertas de dintel rebajado. Al centro del patio una huerta o una fontana

rumorosa; y en las enjutas de las arcadas, el busto decorativo de los dueños de la mansión. Zaguán encañonado por los arcos formeros, penumbroso y de tanto hostil, en contraste con la calidad y anchura del patio; escaleras de ascensión al segundo piso. (García, 1934).

Los patios que se desarrollaron por medio del espíritu nacional formaron los patios de sabor Cusqueño, aquellos que se desarrollaron en el norte del Cusco y “son los patios inscritos entre las casas de atalaya angustiados de espacio, de soledad, y aislamiento, patios de los extramuros roídos por los yerbajos salvajes, inundados por despojos de aluvión” (García, 1934). Asimismo ostenta características geográficas empinadas además fue el hogar de los nuevos indios, estos patios tienen valor porque donde descansan las “recuas de llamas indígenas que viajan hacia las punas de los cabexos cercanos y en donde, hacia el zaguán, hay un humilladero con alguna pintura chillona que representa a Mamacha Belén o a Taitacha Temblores, totemes de la casa (García, 1934). Finalmente se encuentran en los barrios típicos del norte cusqueño es decir de San Blas, de San Cristóbal, de Santa Ana. Entonces el autor hace un análisis valioso:

el otro tipo de patio es aquel de sabor fuertemente cuzqueño; el patio de vecindad, preferencialmente de la región norte, a cuyo contorno se abre el lóbrego figón de la chichería cholesca e indígena, el obrador del artesano, el taller del artista, considerado como obrero y ejercido por indios y mestizos, el refugio de toda la gente humilde expelida por el lujo y pompa del centro. (García, 1934).



Figura 24. Casa Condal del Cuzco. Patio interior. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 20 de marzo de 1934.

Para finalizar los patios Mestizos que se encuentran fuera de la ciudad o en otros lugares periféricos alejados de las ciudades. Son importantes porque contienen conceptos materializados y similares a las que se producían en la región norte del Cusco, como se analizaron en páginas anteriores. El estilo del arte Neoindio se expandió por la sierra sudperuana y fue el hogar del nuevo indio.

(don Quijote eran sutiles damas señoriales), viven opulentas cholas de Huallabamba o Maras de Pilpinto o Abancay y en vez de ceremoniosos castellanos indios y cholos bezudos de los altos pueblos puneros. Y allí en medio del ancho patio, empedrado de ásperos cantos la fabla amestizada de todos los confines provincianos que se inyecta en la modalidad de la vida cuzqueña; el poncho multicolor, el charango y el huaino. Muchos de estos patios se adaptaron al espacio de la casa india precolonial, como aquel que se ve en una casa de la plaza de Rimacpampa donde este andén indio corre una balastrada toda de piedra con su atrio o escalinata, eso sí, de origen antiguo. (García, 1934).

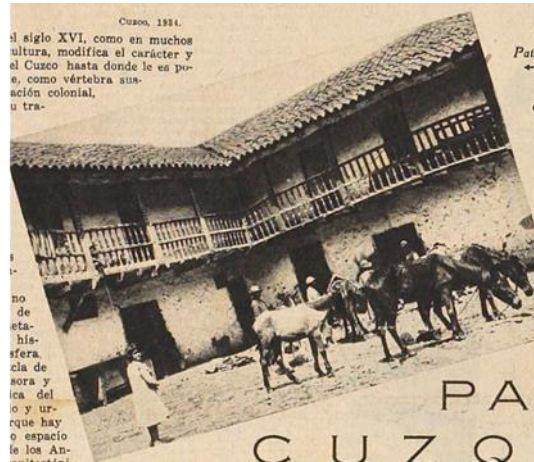


Figura 25. Patio de un Tambo. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 20 de marzo de 1934.



Figura 26. Plaza de un pueblo cuzqueño. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 22 de abril de 1934.

4.5 Imaginería y escultura

En el campo de la imaginería y escultura tuvieron desarrollo similar a la pintura y arquitectura porque el arte mestizo representa según el autor “el arte de clases dominadas, arte popular y por excelencia arte inconcluso y humanizado, en desenvolvimiento, por tanto, lleno de imperfecciones, pero también lleno de promesas” (García, 1939). El estudio histórico permite rescatar artistas olvidados entre ellos destacó el trabajo del imaginero y tallista Juan Tomás *Tuyro-Tupac*, entre sus principales aportes a la plástica tenemos la Virgen de la Almudena, el Pulpito de San Blas, las columnas esgrafiadas matizadas de azul, rojo, verde, amarillo y blanco.

4.5.1 Escultura

La escultura cusqueña en la época virreinal es analizada por José Uriel García mediante el parangón. Asimismo presenta dos esculturas: el Señor de los Temblores o *Taitacha Temblores* y el Cristo de Mollepata, ambas son expresiones que manifiestan a dos clases sociales opuestas, finalmente comparadas por el contenido artístico-religioso.

El *Taitacha Temblores*, se encuentra custodiada en la Catedral del Cusco, el Cristo de Mollepata, en una iglesia aldeana de Mollepata; las dos están vinculadas con la historia social y la evolución artística de arte cusqueño y peruano. Sin embargo también evoca la lucha de dos expresiones raciales que según García abarca temas más profundos tanto las dos clases de esculturas superpuestas y antagónicas “la de los conquistadores, de contenido espiritual europeo, y la de los conquistados, de emotividad autóctona, a pesar de que ambos confluyen en la misma concepción simbólica del fundador del Cristianismo” (García, 1939).



Figura 27. Retablo y escultura colonial de mediados del siglo XVII. La imagen en bulto es donación de Diego de Arias de la Cerda, director de los trabajos de la Catedral. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 7 de febrero de 1937.

El *Taitacha* Temblores patrón del Cusco, su llegada al Cusco fue mediante un regalo de la Corona Española, a pesar de estar considerado como el Cristo indio-mestizo o el Cristo peruano, porque representa rasgos anatómicos que le acercan más a una escultura indígena. Porque evidencia características de esa coloración cetrina o cobriza el cuerpo de la efigie, es según el autor “semejante al pigmento de la piel del indio peruano; coloración que no se debe, como se cree, sólo a la pátina del tiempo ni a la acción del humo de los cirios que diariamente se le enciende en profusión” (García, 1939), por todo lo expuesto el Señor de los Temblores es una obra de arte símbolo de las clases populares peruanas:

es el Señor de las multitudes formadas por los pueblos conquistados y por vástagos resultantes y de la mezcla de invasores y autóctonos. Y no solo es una obra de arte ni un símbolo circunscrito al culto; para el concepto popular el valor artístico y religioso de una imagen se amplía y “humaniza” hasta constituir una entidad viviente íntimamente vinculada con la historia social del pueblo. (García, 1939).



Figura 28. *El Señor de los Temblores*, en la Catedral del Cuzco. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 23 de abril de 1939.

El segundo caso, el Cristo de Mollepata, representa el espíritu hispano o europeo. Más allá de su anatomía depurada no representa el espíritu luchador y revoltoso del pueblo, no es una imagen que represente culto, asimismo sale de procesión pocas veces y no goza de la simpatía de los fieles. Entre sus principales dotes el autor se preocupa por mostrar lo más vistoso, según el autor “es una obra de arte más depurada, de proporciones armoniosas, de líneas delicadas y finas, casi femeniles. Cabeza totalmente caída sobre el cuerpo, de hombre muerto, manos cerradas y rendidas, tronco ondulante, de magnífica anatomía” (García, 1939).

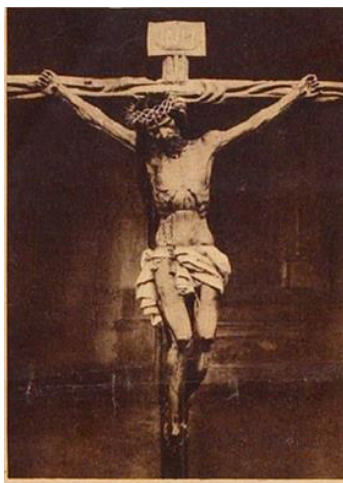


Figura 29. *Cristo de Mollepata*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 23 de abril de 1939.

4.5.2 Imaginería

1

El desarrollo cusqueño de la plástica en el virreinato, se caracterizó por la gran profusión por parte de los imagineros, que reproducían episodios de la Biblia y la religión católica. Su objetivo era servir de mensajeros para la difusión del dogma religioso, y en la misma forma como ocurre con otros aspectos del arte en general. Considera el autor que la escultura de la etapa feudal peruana es “un arte de las masas, tiene un contenido docente y una expresión decorativa; enseñanza del dogma a cada paso, tendencia a enervar la voluntad del pueblo sometido por medio del símbolo bello” (García, 1937). En el caso del arte que abarca el retablo y la pintura mural al temple fueron copados por artistas españoles, en un principio tuvieron la misión de expandir su arte en el nuevo mundo, entre estos se encuentran:

maestros hispanos_ Santángel, Rodríguez, Ponce, Cáceres_ instruyeron a oficiales indiomestizos en el arte del tallado y de la pintura. A su vez, estos de acuerdo con los gustos populares, ornamentan los santuarios acabados de edificar con retablos policromados, donde el color es vibrante llamarada; nichales, imaginería pintada con azul como esmalte, genolis, encorla, azul con bermello, albaynalde, grano de México, etcétera lo mismo que las columnatas decorativas, medallones, bancos tableros, entrepaños, etcétera. Igual cosa ocurría con los espacios murales pintados al temple. (García, 1934).



Figura 30. El famoso púlpito de San Blas (Cuzco). Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 18 de febrero de 1934.



Figura 31. Retablo de cedro, dorado, iglesia de San Sebastián (Cuzco). Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 18 de febrero de 1934.



Figura 32. Púlpito de Santa Teresa, obra de Diego Martínez (Cuzco). Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 7 de febrero de 1937.

2

La imaginería popular aquella que se encuentra generalmente fuera de la ciudad, en las aldeas mestizas también en los barrios del norte del Cusco. Es el arte que vino de un pueblo íntimamente vinculado con la naturaleza y por tanto tuvo concepción realista, del mundo, entonces la imaginería de estas épocas tomaría los siguientes rasgos “tomaba las cosas como forma y volumen táctiles, mejor que como luz y perspectiva visuales. Estética de Montañez rodeado de

ingentes volúmenes naturales, sensibilidad de campesino para quien la realidad es tangible y empírica” (García, 1937).

La obra de los imagineros indiomestizos a diferencia de la arquitectura Neoindia; debido a su carácter de arte popular pasó a formar parte de la vida diaria del mestizo o del misti⁹³: “de ahí la pasmosa abundancia del arte plástico decorativo de los interiores cuzqueños, desde la residencia Señorial hasta el humilde fogón del indio. Igual cosa ocurría en la etapa de la historia autóctona” (García, 1937). Para concluir este arte mestizo logro mezclarse y competir con el arte importado de las metrópolis europeas, en el caso del Templo de La Merced:

por ejemplo tiene el conjunto mayor dominio de estética occidental. El coro mercedario, con ser de líneas más duras y de volúmenes más angulosos, tiene mayor expresión americana, donde se nota la mano leal de artífices indiomestizos. Por otro lado allí se ensayaba la escultura de composición y en relieve, como atestiguan los tallados que representan a la Magdalena y a María egipciana. (García, 1937).

4.6 Pintura

4.6.1 Pintores indígenas primitivos

La pintura primitiva, no es más que la pintura Neoindia aquella que tuvo entre sus principales artífices al indígena y mestizo, es un arte que no es extraño a aquel arte de las periferias, según García es, como el “ácido eficaz ingrediente para la intuición artística de nuestros pueblos, hasta ahora. La forma dura, el volumen anguloso, corresponden mejor en la curva mórbida o la línea gracial a la grandeza del mundo que se dilata a la vista” (García, 1934). El nacimiento de la pintura primitiva y de todo aquel arte vernáculo es aquello que se va manifestando desde:

simplemente, de su humorismo, de su ironía de pueblo vencido, de su sarcasmo con el que se defiende la derrota. La ironía de indios y mestizos es beligerante, es proyectil de combate. Sarcasmo de pueblos dominados, que sólo el peligro de trocarse en muecas de hombres totalmente vencidos. Humorismo que es la flor de ese espíritu realista y hasta materialista, que todo lo descompone en sus elementos

⁹³ Término que utiliza el escritor José María Arguedas (1911-1969) para referirse al poblador de origen hispano o europeo que presenta pigmentación blanca y herencia cultural occidental.

más simples en sus conceptos objetivos .Lógica de muchedumbre, lógica ingenua y expresionista. (García, 1934).



Figura 33. *La Virgen Koya (iglesia de Santiago Cuzco)*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires 19 de agosto de 1934

A la pregunta ¿por qué el Cusco se convirtió en el foco artístico de la época virreinal? El autor denuncia que hubo muchos factores a su favor, se colige que fue por la primacía al legado cultural:

para la explotación de las riquezas naturales, a más de que había una tradición artística y especializada de los gremios incaicos, que no desaparecieron del todo bajo el nuevo régimen. En toda la extensión peruana del sur estaban las encomiendas y repartimientos más ricos y productivos, que se manejaban desde el Cuzco. Cabalmente este hecho motivo las sangrientas guerras entre los mismos conquistadores...Pues todo era favorable para el florecimiento de un arte de carácter feudal. (García, 1937).



Figura 34. La Virgen de las “Estrellas” Pintura Mestiza (Catedral del Cuzco). Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 19 de agosto de 1934.

La pintura popular como todo arte nuevo, nace fresco por el aire mañanero, trae consigo un diferente juego de formas y colores, es pues un arte infantil que captura seres y cosas trasladada al lienzo como botín copioso. Además según el autor “todo ello en su expresión patente; más en el trasmundo de estas obras lo que llamaríamos en su expresión recóndita, humorismo irónico, sarcasmo de conciencia delatora que ha de satisfacer a la chola del mercado” (García, 1934). Ante el problema de representación del artista, se plantea que empiece mediante el modelo, volumen o traza de una figura no por mera “inspiración individual, sino obedeciendo al gusto colectivo; su fin no es sólo lo artístico en sí, antes bien lo que debe agradar a las mayorías. Arte popular peruano que marcha acorde con la evolución del sentimiento de las masas” (García, 1934). A consecuencia de esto las pinturas populares carecen de perspectiva, nacen sin estudios académicos, pero están llenas de intensa vibración cromática, sumado a ellas el gran fervor religioso, como el pincel del indio o mestizo, grandes plasmadores del sentimiento social. La pintura popular está estrechamente vinculada con las masas, y fueron plasmadas fáciles para la sugestión, la pintura en lienzos y la pintura mural, tienen en cuenta que la pintura más que un adorno es un ornamento, entre sus características necesarias tenemos las siguientes:

las lámparas y demás aditamentos y adornos; todo envuelto en un cromatismo encendido y apasionado, como entendida es la luz de estos campos y apasionada, el alma de estos hombres. Lo de las cosas, el tumulto de esta naturaleza ingente. que resalta no es precisamente la línea del dibujo ni la armonía del color, sino la violencia. (García, 1934).

Entre sus representaciones más comunes se encuentran: Cristos y vírgenes, también escenas de las fiestas patronales que se celebran sobre las plazas aldeanas, como la fiesta del Corpus o las diferentes celebraciones que suceden en el sur del Perú y, son los motivos favoritos, que estimulan la reproducción artística del indio-mestizo. Dentro de su mundo comercial el pintor indio o mestizo que se concierta para entregar cada semana un lienzo de grandes proporciones con “todos los “pasos de la vida de vírgenes y de Cristos, se iba de mano al pincelar con premura ojos de almendra y labios bezudos, como de cholas, para aquellas, o unas gambas de incero de a caballo para éstos” (García, 1937).



Figura 35. *La Virgen Chola Iglesia de Santiago Cuzco*. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 19 de agosto de 1934.

4.6.2 Pintura Virreinal

El desarrollo de la pintura virreinal en el Cusco y ciudades periféricas tuvo un desarrollo particular, porque el Cusco funcionó como antena transmisora de arte oficial europeo, cuyo resultado le hace controlador de arte. Y tuvo este privilegio

por ser “ciudad de encomenderos de vida muelle y regalada a expensas del trabajo de millares de pueblos indios, necesitaba fomentar la religiosidad externa, cuando menos, para adormecer a estos todo intento de rebelión por aminorar la pesada carga” (García, 1937). El valor de la pintura a diferencia de la arquitectura radica en que es un arte fácil de transportar y era representado generalmente al temple en muros o en lienzos, por ello su valor:

tiene una finalidad pedagógica, de esa pedagogía gráfica empleada por catequistas para que por campos y ciudades lo envuelva a cada momento al indio idolatra, al mestizo supersticioso. Arte mejor remunerado por las congregaciones religiosas; vino en la mesa, yantar succulento, muelle lecho. Estos pintores no carecen de modelos originales, de los maestros más renombrados de cada época. (García, 1934).



Figura 36. *El Corpus*. Pintura de Alvaro de Alas y Valdez. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires. 2 de mayo de 1937.

El desenvolvimiento diacrónico de la pintura virreinal cusqueña está catalogado antes y después del terremoto que asoló el Cusco. El binomio que engloba a la pintura cusqueña comprende la pintura venida de Europa y la pintura criolla estas dos clases tuvieron diferencias significativas.

La primera, en manifestarse claramente fue la pintura Española que se realizaba por medio de copias traídas de ultra mar. En cuanto a su aspecto formal, se sabe que imitaban obras de maestros flamencos, italianos, etc. Su propósito radica en que seguían fielmente la tradición europea. Finalmente estas obras estaban destinadas a los claustros de las iglesias y conventos, con estas se

dedicaron a la enseñanza de los indios y mestizos, entre los cuales tenemos a los siguientes Pedro de Santàngel, Juan Ponce y Pedro de Cáceres, según el autor “en 1565 a 1590 decoraron los templos y conventos que iban edificándose en esa época, como La Merced, San Francisco y la Compañía. La labor de copia no fue incompatible con el desarrollo de los otros estilos” (García, 1937).



**Figura 37. Cuadro de pincel mestizo, imitación occidental (Catedral del Cuzco).
Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires 19 de agosto de 1934.**

La siguiente pertenece a los artistas criollos realizada generalmente por artistas hispanoamericanos, sin embargo siguieron la usanza occidental plasmado en la técnica y la manera de pintar. Estaban destinadas a satisfacer el gusto de las clases altas, gracias a ello su trabajo era bien remunerado, asimismo los lienzos y pinturas fueron reconocidos por su gran valor religioso y, se contentaron por ser transmisores de la cultura europea:

en su faz próxima a la pintura europea hay ejemplares dignos de mención, entre otros muchos: tres Cristos en las sacristías de La Merced, el Seminario y la Catedral, respectivamente, este último tribuido a Van Dyck, aunque no es sino trabajo de un artista criollo. Una virgen murillesca que se encuentra en la sala capitular de La Merced, una Piedad en San Francisco. (García, 1937).



Figura 38. Cristo atribuido a Van Dyck. Catedral del Cuzco. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires, 2 de mayo de 1937.

Las producciones de estos maestros criollos se propagaron por diferentes zonas y alcanzaron gran popularidad. Los lienzos representados en los conventos y parroquias lograron alcanzar cierta ingenuidad con detallismos, llegan también a expresar anhelos de independencia de los españoles, entre estos tenemos:

la de San Agustín (hoy en el segundo claustro mercedario) y la de santo Domingo de Guzmán, trabajos al parecer de Juan Rodríguez Samanez, uno de los pintores más solicitados y de fecunda labor, de 1626 a 1656. La vida San Francisco decoraciones de Basilio de Santa Cruz y de Espinoza de los Monteros. (García, 1937).

Finalmente después de 1650 vino la reconstrucción del Cusco que coincidió con el gran apogeo económico de la ciudad, entre estos tenemos a los siguientes pintores:

Alvaro de Alas, autor de los seis más importantes cuadros que representan el Corpus del Cuzco, actualmente en la iglesia de Santa Ana, de tendencia costumbrista además. Lázaro Prado de Lagos que en 1650 pinta cuadros decorativos para el altar de la Purificación, iglesia de Santa Clara. (García, 1937).



Figura 39. Curiosa pintura sobre la ejecución de Atahualpa. Museo del Cuzco. Fines del siglo XVIII. Fuente: diario *La Prensa* de Buenos Aires 2 de mayo de 1937.

CONCLUSIONES

1.-La presencia en el mundo cultural cusqueño desde la tercera década del siglo xx estaba orientada hacia la divulgación del mestizaje cultural y fue favorecida por los pensadores argentinos, Ricardo Rojas y Angel Guido, que influyeron en el pensamiento de José Uriel García Ochoa haciéndolo más rico y con variantes opulentas.

2.-Es difícil dejar de lado los acontecimientos socio-culturales que zangolotearon el Cusco en las décadas de estudio (1931-1939), más bien hay que considerarlo como una cadena unívoca de acontecimientos perpetrados desde la reforma universitaria hasta la fundación de Instituto Americano de Arte, por José Uriel García.

3.-La existencia de la red cultural y comercial entre las ciudades de Cusco y Buenos Aires favoreció la difusión de los artículos de José Uriel García sobre arte en el diario La Prensa de la capital argentina.

4.-Los temas de los artículos de José Uriel García se refieren a arquitectura, pintura, escultura, imaginería y temas folklóricos, en ellos manifiesta que el arte se encuentra fuertemente marcado por dos categorías claramente diferenciadas: el arte Hispanoamericano o el arte culto y el arte Neoindio o arte popular que mantiene nexos inmanentes con las manifestaciones vernaculares.

5.-La indianidad de José Uriel García es el motor que produce el mestizaje cultural y guarda concordancias ideológicas con el término Eurindia del célebre pensador gaucho Ricardo Rojas.

6.-Para García el arte como manifestación plástica y su difusión en la época Virreinal mantiene contactos perdurables con la sociedad cusqueña y sus periferias.

7.-El estudio del arte Hispanoamericano es las ciudades satélites (Cuaco, Arequipa, Puno) es enaltecido por el autor, y recoge el legado intelectual del argentino Angel Guido y sus teoría en la cual sostiene que la autenticidad del arte Hispanoamericano se expresa en la arquitectura.

8.-La concepción del arte Neoindio de García responde a un proceso de maduración intelectual propia, gradual y paulatina, que forjó desde sus estudios acerca del arte virreinal cusqueño.

9.-Para José Uriel García el arte mestizo se expresa en un estilo ajeno al español y al indígena, que en sus artículos es denominado estilo Crespo, cuyas formas onduladas se encuentran en todas las manifestaciones populares y en algunas citadinas creadas por el hombre mestizo o nuevo indio.

10.-Según José Uriel García, el arte mestizo constituye el proyecto de identidad nacional que se refleja en el estilo Crespo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, J. (2013) *José María Arguedas. Obra antropológica 7 tomos*, Lima: Editorial Horizonte.

Belaúnde, V. (1991) *Realidad Nacional*. Lima: Editorial Ediciones *El Comercio*.

Chang, E. (2004) *Antenor Orrego. Modernidad y culturas americanas. Páginas escogidas*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Croce, B. (1939) *Beviario de Estética*. Buenos Aires Argentina: Editorial Espasa Calpe SA.

Croce, B. (1942) *La historia como azaña de la libertad*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Croce, B. (1962) *Estética como ciencia de expresión lingüística y general. Parte teórica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

Flores Galindo, A. (2005) *Buscando un inca identidad y utopía en los Andes*. Lima: Editorial: biblioteca imprescindible de *El Comercio*.

Fuezalida, F. (2009) *La agonía del estado nación: poder, raza y etnia en el Perú contemporáneo*. Lima. Editorial Fondo editorial del Congreso del Perú.

García-Belaúnde, D. (2007) *Víctor Andrés Belaunde. Peruanidad, contorno y confín. Textos esenciales*. Lima: Editorial Fondo editorial del congreso del Perú.

García, J. (1922) *La ciudad de los incas Cusco*, estudios arqueológicos. , Cusco Perú, editorial H. G. Rosas Sucesores.

García, J. (1925) *Guía histórico artística del Cusco, homenaje al centenario de Ayacucho*. Lima: Editorial Lima Garcilaso.

García, J. (1930) *El nuevo Indio*. Cusco: Editorial H. G. Rozas Sucesores.

García, J. (1949) *Pueblos y paisajes sud-peruanos*. Lima: Editorial Lima Cultura Antártica.

García, N. (2001) *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Guido, A. (1925) *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario Argentina. Editorial: La Casa del libro.

Guido, A. (1927) *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*. Rosario Argentina. Editorial.

Guido, A. (1940) *El Redescubrimiento de América en el Arte: Serie de conferencias y textos*. Rosario, Argentina. Editorial.

Klaren. P. (2004) *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Lima: Editorial Instituto de estudios peruanos.

Kuón, E., Gutierrez, R., Gutierrez, R. & Viñuales, G. (2009) *Cuzco Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900-1950)* Lima. Editorial Fondo Editorial Universidad San Martín de Porres

Lafuente, E. (1971) *Historia de la pintura española*. España: Editorial E Salvat Autores SA. Y Alianza Editorial.

Lauer, M. (1976) *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima. Editorial: Mosca Azul Editores.

Lauer, M. (1982) *Crítica de la artesanía, plástica y sociedad en los andes peruano*. Lima. Editorial: centro de estudios y promoción del desarrollo.

Lizarraga, K. (1988) *Identidad Nacional y Estética Andina: una teoría peruana del arte*. Lima Perú. Editorial: Consejo nacional de ciencia y tecnología CONCYTEC.

López, Y. (2004) *Cusco la paqarina moderna: cartografía de una modernidad e identidades en los andes peruanos (1930-1935)*. Lima: Editorial UNMSM fondo editorial CONCYTEC.

Macera, P. (1979) *Pintores populares andinos*. Lima: Editorial Fondo del libro banco de los Andes.

Mariátegui, J. & Sánchez, L. (1975) *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca azul editores.

Mendoza, Z. (2006) *Crear y sentir lo nuestro: Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*, Lima. Editorial: Fondo editorial PUCP.

Mujica, R. (2002) *El Barroco peruano*, Lima: Editorial Banco del Crédito.

Orrego, A. (1939) *El Pueblo Continente*, “ensayos para una interpretación de América Latina”. Santiago de Chile. Editorial Ercilla.

Pinto, M. (2009) *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos de Pablo Macera*. Lima: Fondo editorial del Congreso de la república.

Portocarrero, G. (2007) *Racismo y mestizaje*. Lima: Editorial Fondo editorial del congreso del Perú.

Quiróz, R. (2010). *La razón racial: Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX*. Lima: Editorial Universidad Científica del Sur.

Rivara de Tuesta, M. (2000) *Filosofía e historia de las ideas en el Perú, T. II*. Lima: Fondo de cultura económica Perú, primera edición.

Rénique, J. (1991) *Los sueños de la sierra: Cusco en el siglo XX*. Lima: Editorial CEPES.

Rojas, R. (1924) *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires Argentina. Editorial: Librería de la facultad Juan Roldán.

Rojas, R. (1922) *La Argentinidad*. Buenos Aires Argentina. Editorial: Librería de la facultad Juan Roldán (segunda edición).

Rojas, R. (2010) *La Restauración nacionalista*. La Plata Argentina. Editorial: UNIPE Editorial Universitaria.

Sabogal, J. (1975) *El arte en el Perú y otros ensayos*. Lima: Editorial Lima, Instituto nacional de cultura.

Salazar, A. (1954) *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo: el proceso del pensamiento filosófico*. Lima. Editorial: Moncloa.

Scorza, M. (1958) Primer panorama de ensayistas peruanos, Lima: cuarto festival del libro.

Stastny, F. (1981) *Las artes populares del Perú*. Lima Editorial: Ediciones Edubanco.

Tamayo, J. (1978) *Historia social del Cuzco republicano*. Lima: Editorial Industrial.

Tamayo J. (1980) *Historia del indigenismo cusqueño*. Siglos XVI-XX) Lima: Editorial Instituto Nacional de Cultura.

Tamayo, J. (1981) *El pensamiento indigenista*. Lima: Mosca azul editores.

Tamayo, J. (2010) *Nuevo compendio de historia del Perú*. Lima: Editorial Universidad Ricardo Palma.

Valcárcel, L. (1964) *La ruta cultural del Perú*. Lima. Editorial: Nuevo Mundo.

Valcárcel, L. (1981) *Memorias*. Lima: Editorial Instituto de estudios peruanos.

Valcárcel, L. (2013) *Tempestad en los Andes, edición Facsimilar*. Lima. Editorial: Ministerio de Cultura.

Vargas Llosa, M. (2008) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. España: Editorial Alfaguara.

Villegas, F. (2006). *EL PERÚ A TRAVÉS DE LA PINTURA Y CRÍTICA DE TEÓFILO CASTILLO (1887-1922)*. Lima: Editorial Asamblea nacional de rectores.

Fuentes de primera mano

Avanza, A. (1925) *La capital misteriosa de los andes peruanos*. Cusco. Revista Kosko. Año II número 46. pp. 17-18.

Cornejo, J. (1935). *Las comunidades indígenas*. *Revista Universitaria*. Cusco año XXIV NÚMERO 69 segundo semestre de 1935. pp. 161-170.

Croce, B. (1928) *Puntos de orientación de la Filosofía Moderna*. Cusco. *Revista Universitaria*. Cusco año XVI número 54, primer trimestre. pp. 13-20.

Estatutos del grupo Resurgimiento (1927). *Revista Amauta* N' 5, enero, pp. 37-38.

Frank, W. (1934) *Peregrinación A Rusia charlas sobre Moscow*. Cusco. Revista Kosko año III número 71. pp. 10-11.

García, J. (1921) *El Cuzco incaico*, en *Revista Universitaria*. Cusco: N° 35 Agosto 108-122

García, J. (1924) *El Cuzco de la colonia* en *Revista Universitaria*. Cusco: N° 44-45 2° y 3° trimestres 30-42.

García, J. (1925) *El corpus del Cusco*, en *Revista Universitaria*. Cusco 2° trimestre, 9-14.

García, J. (1925). *Koyas i Ñustas de la conquista (bocetos andinos)* Cusco. Revista kosko. año II número 50 .pp. 12-14.

García, J. (1925- 1926) *El movimiento filosófico contemporáneo y los ideales nacionales* en *Revista Universitaria*. Cusco: N° 49-50 4° trimestre de 1925 1° trimestre de 1926. 25-37

García, J. (1928) *El Nuevo Indio. Loas antecedentes morales*. *Revista Kunur*, Cusco N° 1. pp. 17-18.

García, J. (1933) *Las Chulpas de Sillustani*. Cusco *Revista Universitaria*. Cusco año XXII segunda época primer semestre 1933. pp. 127-138.

García, J. (1934) *El Kollao Bibliografía*. Revista Kosko Revista libre, arte-letras-crítica. Número 69 pp. 15-16.

García, J. (1936) *Arquitectura colonial del Cuzco*, en *Revista Universitaria*. Cusco N° 70. 189-208.

García, J. (1937) *El alferazgo real de indios en la época colonial*, en *Revista Universitaria*. Cusco N° 73 2° Trimestre 189-208.

García, J. (1937) *Las Danzas indígenas como elementos teatrales en las épocas incaica y colonial*, Estudios de teatro peruano. Argentina.

García, J. (1938) *La América mestiza*, en *Revista Universitaria*. Cusco N° 75 139-148.

García, J. (1945) *Problemas de la sociología peruana*. Cuadernos Americanos. Año IX t. II Marzo abril. p. 46-68.

García, J. (1957) *Raíces sociales e ideológicas de la cultura y de la democracia peruanas*. Cuadernos Americanos. México t. III. Mayo- junio. 147-179.

García, J. (1961) *Machu Picchu un centro incaico de trabajo femenino*. Cuadernos Americanos. México N° 14 4° trimestre 99. 161-251.

García, J. (1963) *Escuela Cusqueña de arte colonial*. La iglesia de Huároc. Cuadernos Americanos. México N° 2, abril. 147-179.

Gutiérrez, J. (1934) *La obra artística de Rafael Tupayachi*. Revista Kosko, Revista libre, arte-letras- crítica. Año III número 66. p. 10.

Guido, A. (1929) *La influencia india en la Colonial*. La Prensa. 16 de julio, p. 20.

Lynch, N. (1979) *La Polémica Indigenista y los Orígenes del Comunismo en el Cusco*. Cusco Perú, Revista: *Crítica Andina*. Revista del Instituto de Estudios Sociales Cusco. No. 3. Enero - junio 1979. Pp. 5-46.

López, Y. (2004) *LA CREACIÓN DE LA NACIÓN PERUANA EN LAS REVISTAS CULTURALES DEL CUSCO (1910-1930)*. Berlín Alemania Revista: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX Numos. 208-209, Julio- Diciembre 2004, pp. 697-720.

Mendoza, Z. (2004) *Crear y sentir lo nuestro: La Misión Peruana de Arte Incaico y el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco*. Estados Unidos de Norte América: *Revista de Música Latinoamericana* Vol. 25, No. 1 (Spring - Summer, 2004), pp. 57-77.

Sivirichi, A. (1934). *La interpretación sociológica de la arquitectura del antiguo Perú*. Cusco. *Revista Universitaria*. Cusco. Número XXIII, segunda época número 66. pp. 163-190.

Stastny, F. (1976) *Arte Peruano: investigaciones y difusión 1970-1976*. Revista: *Cuadernos del Consejo Nacional de la Universidad Peruana* Enero-Junio 1976. N° 20-21 Lima Perú. Pp. 70-82.

Umares F. (1925) *Revolucionar nuestra universidad*. Cusco. Revista *kosko* año ii número 61. p. 14.

Valcárcel, L. (1925). *Procesiones del Cuzco el corpus*. Cusco. Revista *Kosko* año ii número 56. pp. 12-13.

Valcárcel, L. (1932) *Nuevas interpretaciones de la cultura Inka*. *Revista Universitaria*. Cusco. año XIX segunda época, primer trimestre 1932. pp. 118-136.

Vidal, C. (1930) *Arqueología Incaica*. Cusco. *Revista Universitaria*. Cusco. año XIX volumen i primer semestre 1930. Pp. 25-30.

Artículos publicados en el diario *La Prensa* de Buenos Aires

García, J. (1933) *De Puno a Copacabana*. *La Prensa*, 12 de febrero, p.11.

García, J. (1933) *Los últimos Incas y el marquesado Oropeza*. *La Prensa*, 24 de diciembre, p. 22.

García, J. (1934) *Lujo y fiestas del Cuzco post conquista*. *La Prensa*, 4 de febrero, p. 18.

García, J. (1934) *La plástica popular peruana*. *La Prensa*, 18 de febrero, p.13.

García, J. (1934) *Arquitectura y expresión urbana de los pueblos indios*. *La Prensa*, 22 de abril, p. 16.

García, J. (1934) *Los pintores indígenas "Primitivos"*. *La Prensa*, 19 de agosto, p.12.

García, J. (1935) *Las danzas populares del Perú*. *La Prensa*, 19 de marzo, p. 25.

García, J. (1935) *El coloniaje y las danzas indígenas*. *La Prensa*, 14 de abril, p.20.

García, J. (1935) *En la capital de Bolivia*. *La Prensa*, 22 de septiembre, p. 12.

García, J. (1936) *El Centro de estudios Hispano-americanos de Panamá*. *La Prensa*, 19 de enero, p.10.

García, J. (1936) *La arquitectura Colonial del Cuzco*. *La Prensa*, 2 de febrero, p.12.

García, J. (1936) *El pintor peruano José Sabogal*. *La Prensa*, 22 de marzo de, p.11.

García, J. (1937) *Imagineros y tallistas del Cuzco Colonial*. *La Prensa*, 7 de febrero, p. 15.

García, J. (1937) *La indumentaria andina en las serranías del Perú*. *La Prensa*, 21 de febrero, p. 23.

García, J. (1937) *Las multitudes peruanas. Una fiesta patronal en San Sebastián*. *La Prensa*, 21 de marzo, p. 10.

García, J. (1937) *Notas sobre la pintura Colonial del*. *La Prensa*, 2 de mayo, p.15.

García, J. (15 de agosto de 1937) *Las fiestas de la Cruz de Mayo*. *La Prensa*, p. 15.

García, J. (1938) *Un notable artista peruano de la época Colonial. La Prensa*, 24 de abril p.12.

García, J. (1938) *Posesión de Lunes Santo. La Prensa*, 16 de mayo, p. 10.

García, J. (1938) *Patios cuzqueños. La Prensa*, 20 de mayo, p. 17.

García, J. (1938) *La sierra sudperuana. Altares de corpus. La Prensa*, 6 de diciembre, p. 12.

García, J. (1939) *En el pueblo peruano de Mamara. La iglesia de San Miguel es un monumento arquitectónico de gran valor. La Prensa*, 12 de marzo, p.13.

García, J. (1939) *Arte Colonial Sudperuano. La Prensa*, 23 de abril, p.14.

Tesis consultadas

Ames, M. (2009) *El Oncenio de Leguía a través de sus elementos básicos (1919-1930)* (tesis de licenciatura) Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú.

Giesecke, M. (2015) *Política educativa y ruralidad en el Perú: 1900 a 1930. Tomo I – II* (tesis doctoral) Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú.

Morales, M. (2015) *Albert A. Giesecke Rector de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco* (tesis de licenciatura) Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Perú.

Palma, C. (1897) *El porvenir de las razas en el Perú* (tesis para optar el grado de bachiller) Universidad nacional mayor de san Marcos. Lima Perú.

Villegas, L. (2008) *José Sabogal y el arte mestizo: El instituto de arte peruano y sus acuarelas* (tesis de licenciatura) Universidad nacional Mayor de San Marcos. Perú.

Villegas, L. (2014) *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano* (tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid. España.

Entrevistas realizadas

Entrevista realizada a Uriel García Cáceres el 15 de junio de 2016.

Páginas webs consultadas

Bayer, O. (2004). LÁGRIMAS, VELOS Y ROSARIOS,
<https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/34536-12201-2004-04-25.html>.

Gonzales, O. (2013) José Uriel García. Amoroso estudioso de la cultura Andina.
Lima. Revista On line: *Red Interindi*.
<http://www.interindi.net/index2.php?lang=es>.

Instituto de Arte del Cusco, (2008).
[://www.flickr.com/photos/instituto_americano_de_arte_del_cusco/6128115665](http://www.flickr.com/photos/instituto_americano_de_arte_del_cusco/6128115665).